

نقدی بر آخرین نوشته گلشیری / رضا براهنی

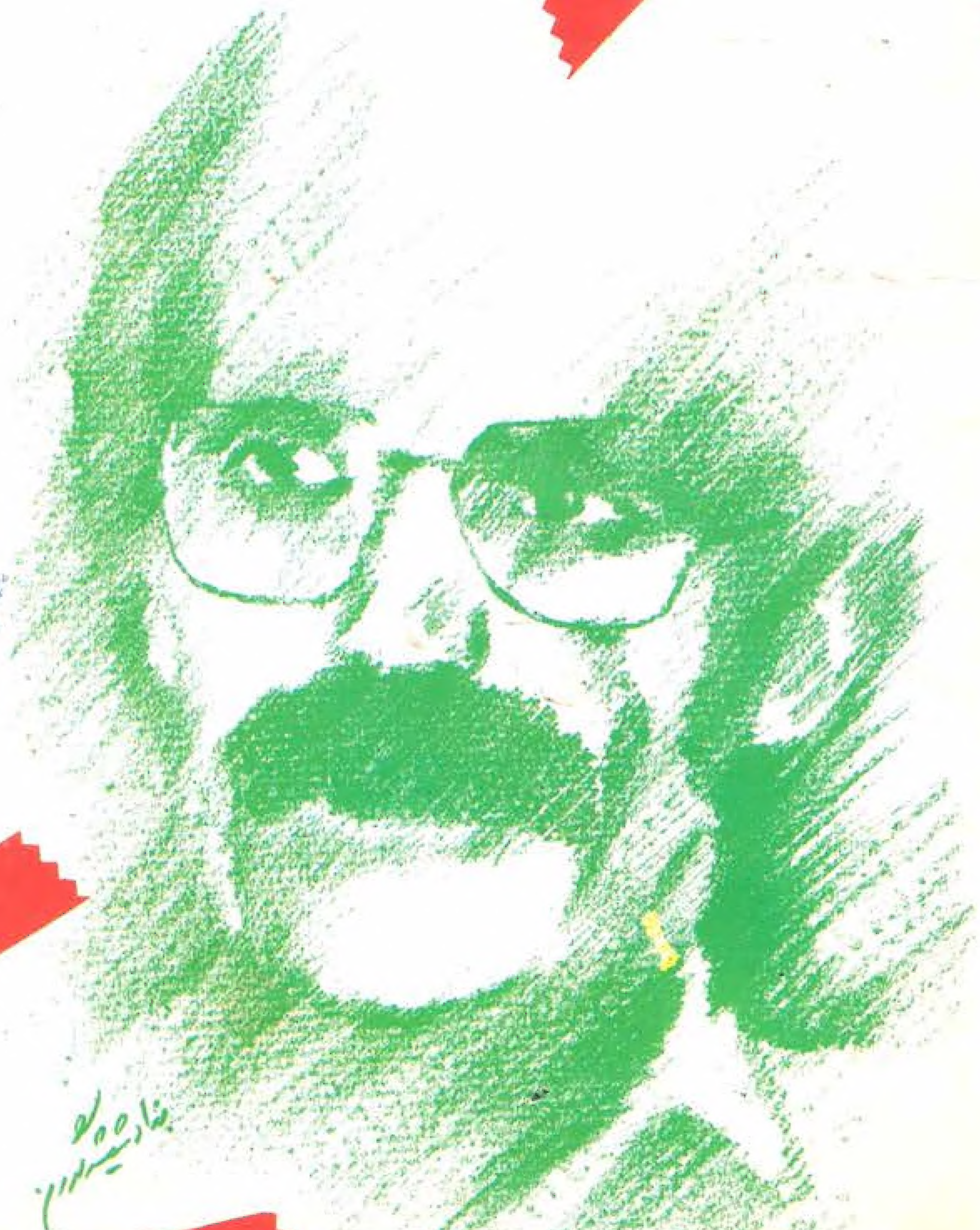
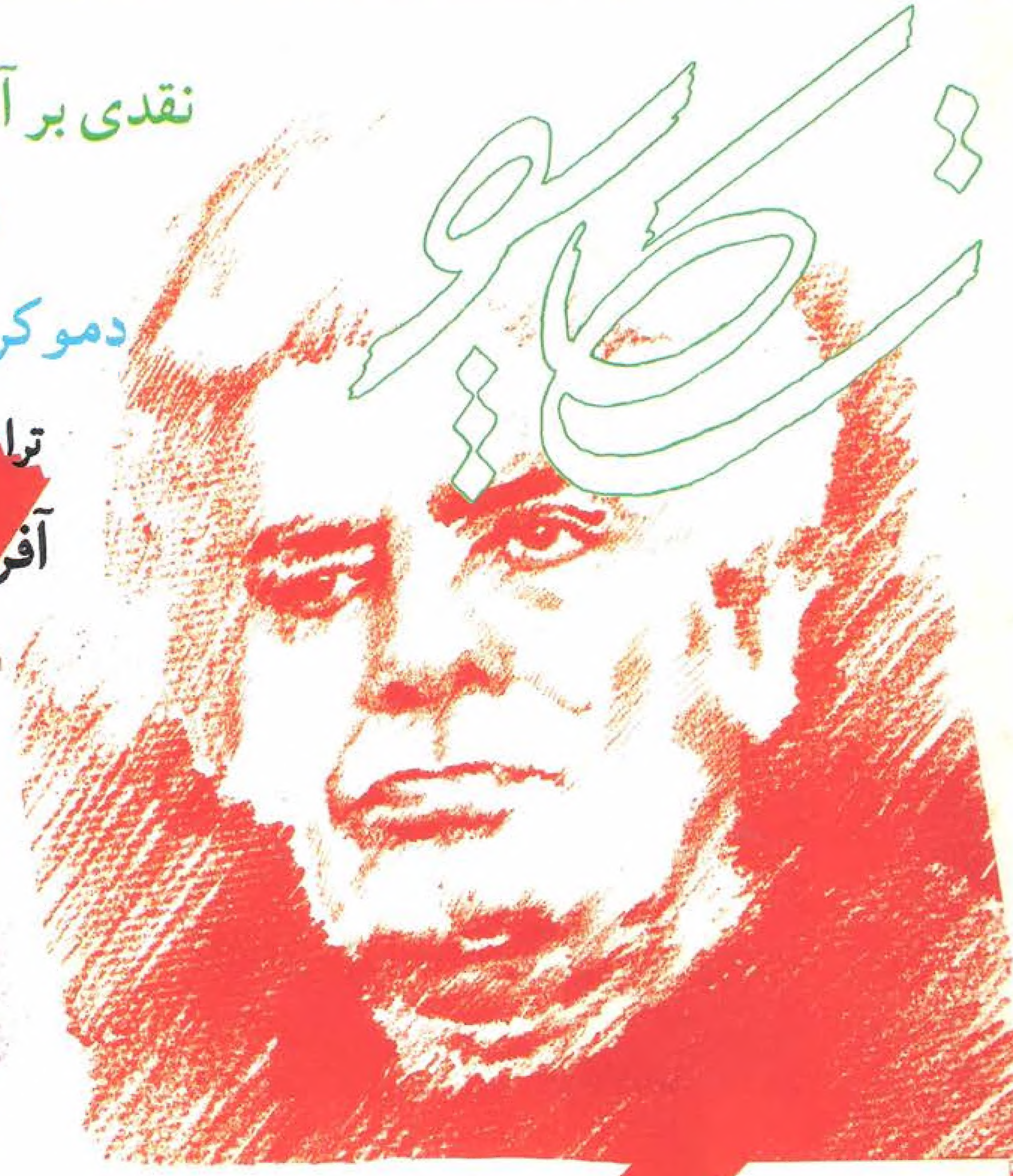
تفسیری بر شعر شاملو / ع. پاشایی

دمو کراسی و موانع آن / منوچهر آتشی

ترا من چشم در راهم... / محمد علی سپانلو

آفرینش هنری / هوشنگ ایرانی

منوچهر آتشی / احمد رضا احمدی /
رضا احمدی / مفتون امینی /
هوشنگ ایرانی / رضا براهنی /
ع. پاشایی / رضا پرهیزگار /
ادگار آلن پو / محمد پوینده /
بنام پوینکاسو / حسن حاتمی /
اوردنگ خضرای / عظیم خلیلی /
ابراهیم زال زاده / زوبین /
ویلیام سارویان / محمد علی سپانلو /
بهمن شاکری / بهزاد شیشه گران /
مسعود طوفان / منیژه عراقی زاده /
غزاله علیزاده / سیروس علی نژاد /
رضا فرخفال / مدیا کاشیگر /
آلبر کامو / محمد باقر کلاهی اهری /
منصور کوشان / لوسین گلدمن /
دنیر لهرتاف / جواد مجابی /
محمد محمد علی / محمد مختاری /
عزیز معتضدی / علی معصومی /
ویکتور وایسکف / محمد وجدانی.

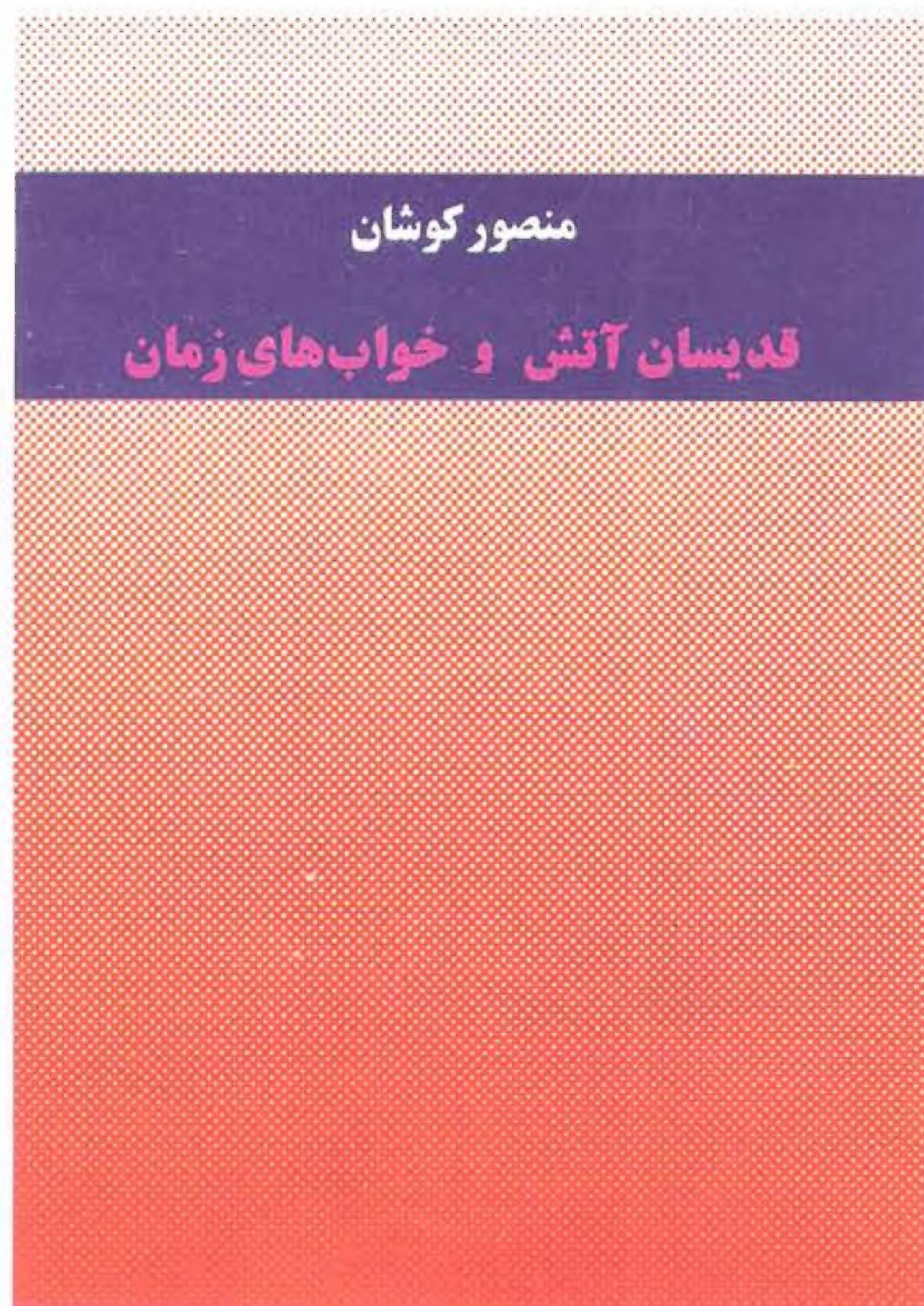
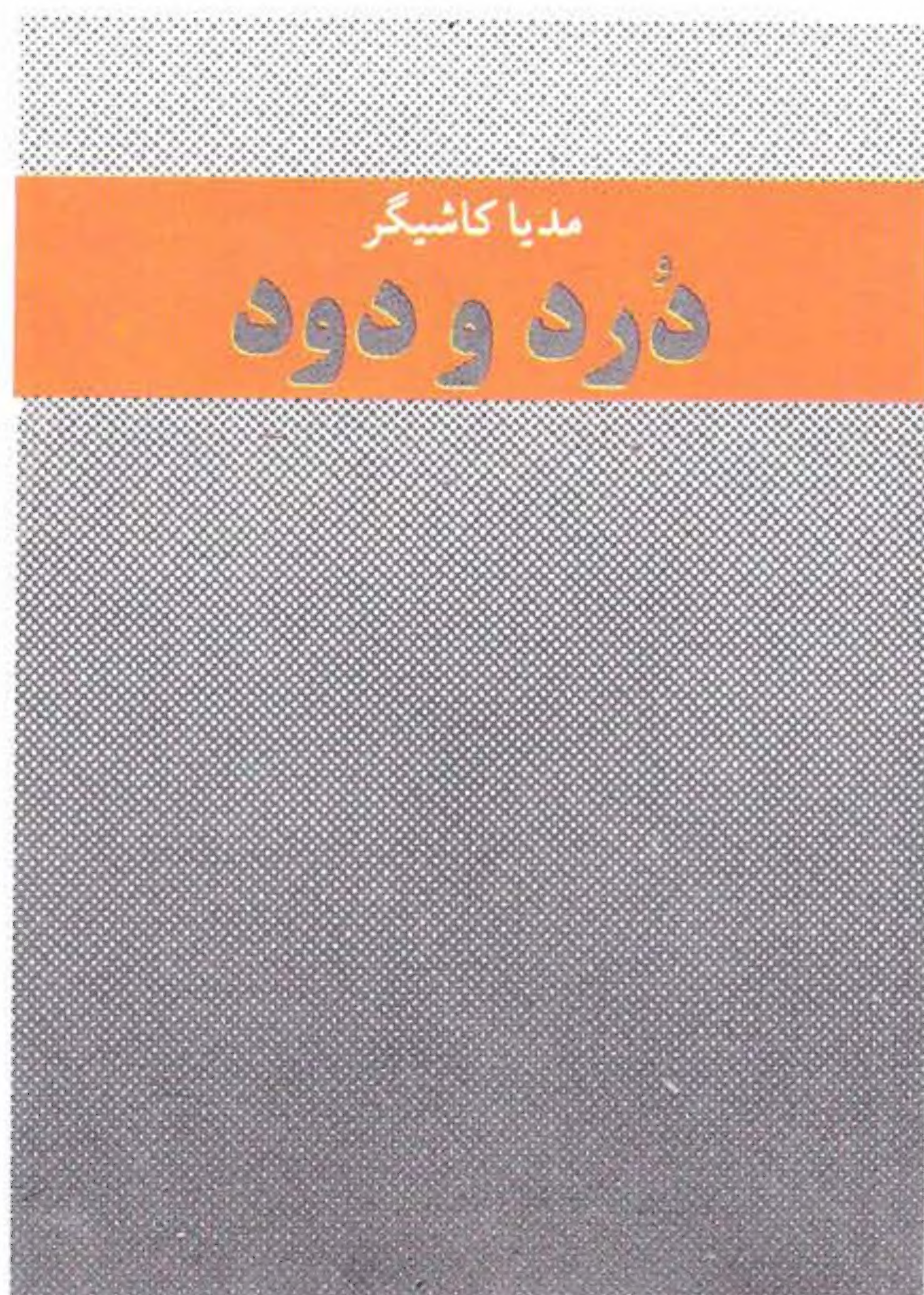
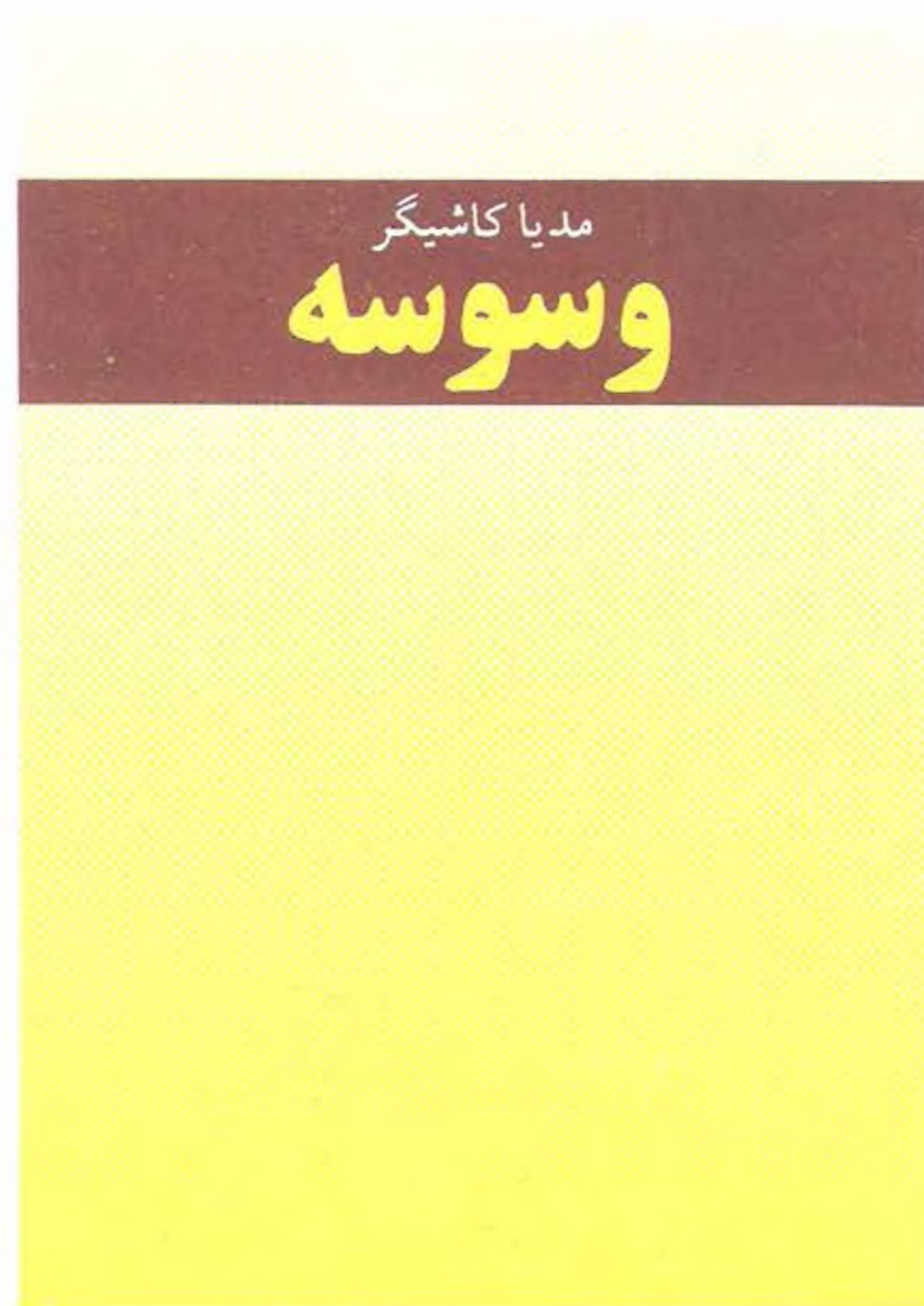
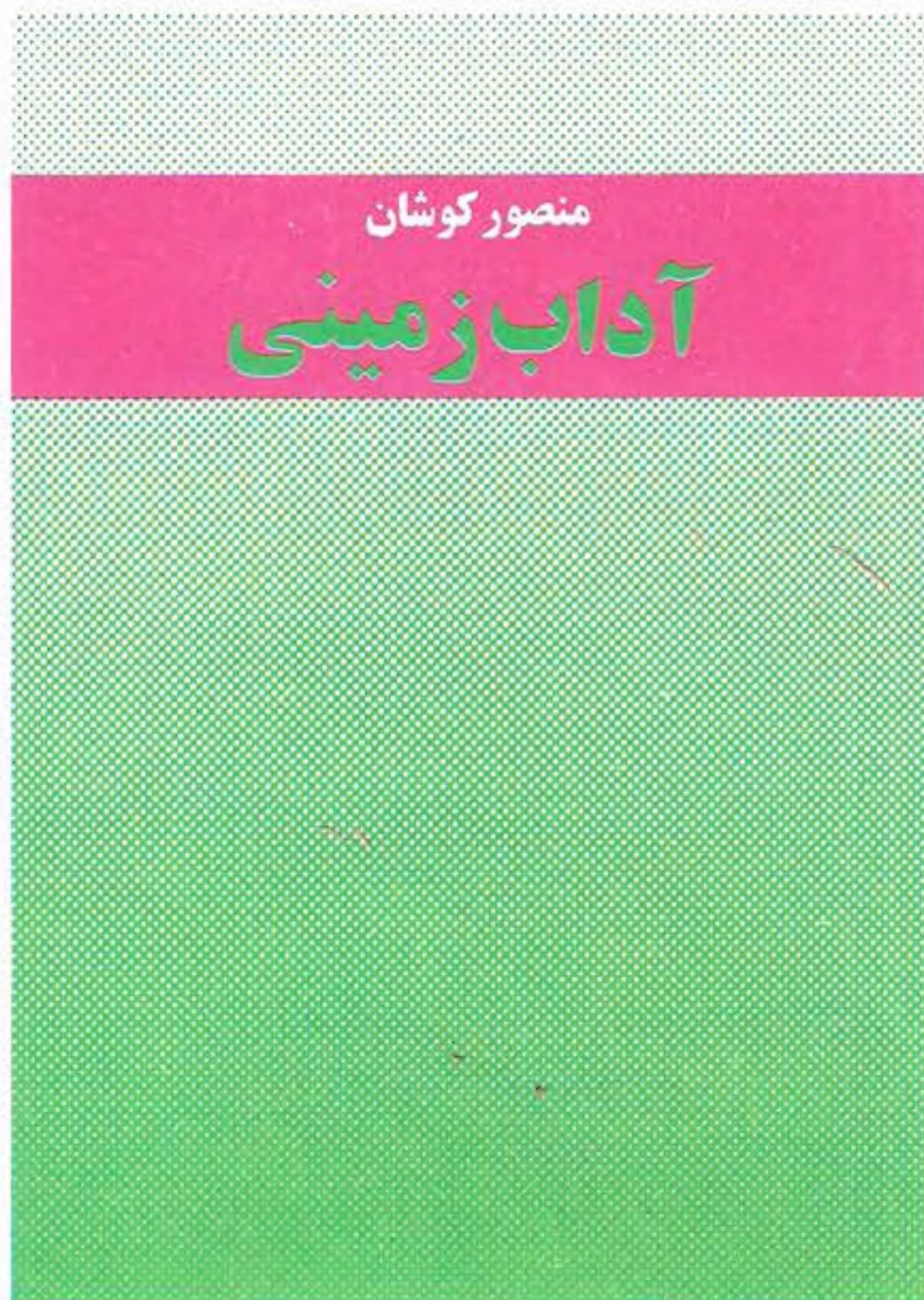


۲

دوره نو، شماره دوم
خرداد ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه، ۱۲۰ تومان

فارسه

انتشارات آرست منتشر کرده است:



ARAST آرست

تهران: صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵

تلفن: ۲۲۲۲۰۷۸-۲۲۲۳۴۰۱

سالگرد رحلت امام خمینی (ره) را به عموم
مسلمانان ایران و جهان تسلیت می‌گوییم.

اجتماعی، فرهنگی، هنری صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
سکینه حیدری

تکاپو

عرصه فرهنگ، هنر و ادبیات امروز است و از
برخورد عقاید و آرای گوناگون استقبال می‌کند.

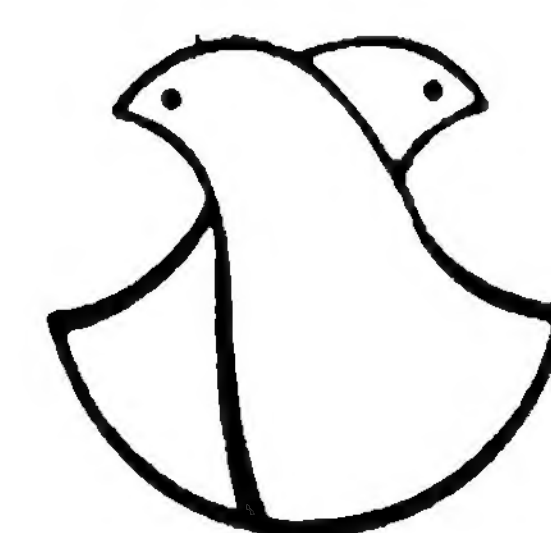
□□□

- شورای دبیران در ویرایش ادبی آزاد است.
- شورای دبیران پذیرای انتقاد خوانندگان است.
- نقل و ترجمه نوشته‌ها با اجازه کتبی نویسندگان و
تکاپو آزاد است.
- نوشته‌های رسیده برگردانده نمی‌شود.
- آثار خود را به نشانی صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵
با رعایت نکات زیر بفرستید:
- خوش خط و خوانا، یک خط در میان، بر یک روی
صفحه بنویسید.
- تصویرها و طرح‌های مربوط به نوشته را با شرح آن همراه
کنید.
- چکیده مقاله‌های بلند، حداکثر در ۱۰۰ کلمه نوشته
شود.
- اصل نوشته را بفرستید و کپی آن را برای خود نگه دارید.
- شماره‌های زیر نویس‌ها را به‌طور پشت سرهم بنویسید
و شرح آنها را در صفحه آخر بیاورید.
- ترجمه‌ها را همراه با کپی متن اصلی بفرستید.

□ برای تکمیل تر شدن بایگانی نشریه و رسیدن به امکانی
غنی تر و پویا، چنانچه مطالب، دستخط، اسناد، بررسی‌ها
و تصاویر جالبی در زمینه‌های گوناگون فرهنگی، از
شخصیت‌ها و وقایع ایران دارید، برای ما بفرستید تا با نام
خود شما، در «بانک فرهنگی نشر آراست» ثبت و منتشر
شود.

□ خانم صابری و آقایان جلیلی و هوشمند، با ارسال عکس و
نشریه به بانک فرهنگی نشر آراست یاری رسانده‌اند که
بدین وسیله تشکر می‌کنیم.

طرح روی جلد:
بهزاد شیشه‌گران
طرح‌ها:
بهزاد شیشه‌گران، شهریار یغمایی، هایده عامری ماهانی
عکسها:
و. عامری
طراح و امور هنری:
هایده عامری ماهانی
امور دفتری و نسخه‌پردازی:
هومن عباسپور، علی رضا دولتشاهی
امور آتلیه، پیگیری و شهرستانها:
مجید کشوری
امور مشترکین:
افروز فراکیش
حروفچینی:
کلام ۲۲۷۹۷۶۶
حروفچین:
حمیرا پارسا
لیتوگرافی:
فام/چاپ:
صنوبر/صحافی: میثم
نظارت، امور فنی و ناشر:



آراست ARAST

نشانی:

صندوق پستی: ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵
تلفن: ۲۲۲۳۴۰۱

نقدی بر آخرین نوشته گلشیری / رضا براهنی

تفسیری بر شعر شاملو / ع. باشای

دموکراسی و موانع آن / منوچهر آتشی

ترا من چشم در راهم... / محمدعلی سیانلو

آفرینش هنری / هوشنگ ایرانی

پیر آتش / احمد رضا احمدی /
مفتون امینی /
ع. پاشایی / رضا پرهیزگار /
ادگار آلن پو / محمد پورنده /
بابلسر / چکاسو / حسن جانی /
اورنگ خضرائی / عظیم خلیلی /
اسرار آشتیم زاده / زوسین /
ویلیام سارویان / محمدعلی سیانلو /
شاکری / بهرام شیشه گران /
میرزا تقی خان / منیره عراقی زاده /
ع. آل. مختار / سیروس علی نژاد /
رضا فرخحال / مدیا کاشیگر /
آلبر کامو / محمدباقر کلاهی /
منصور کوشان / لوسین گلدمن /
دنیز له ورتان / جواد مجابی /
محمد محمدعلی / محمد مختاری /
عزیز معتمدی

دوره نو، شماره دوم
خرداد ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه، ۱۲۰ تومان

۱- در محفل دوستان / ۶-۹

چکیده نظرها و انتقادهای خوانندگان مجله که محبت کرده اند نامه فرستاده اند.

۶ / کاش زنده بود... / بهرام شعبانی، دستها بی صدا نخواهد بود / اورنگ خضرائی، دیگر درنگ جایز نبود / حمید غفاری، پربار و زیبا اما... / هادی قاراچای
۷ / ماندنی و گرانسنگ / عباس بوتربای، موازنه دیگری / جلال علوی، چند انتقاد / ناهید هدایی، در این بوم و بر / فرهود زمانی، گران نیست / شهرام ملکی
۸ / ویژه نامه فروغ و هدایت / زهرا منافی راد، بر پیشخوان / شهاب شهیدی، طرحی نو / ضیاءالدین خالقی، یدک کش / قباد آذرایین، فرهنگ دوست / یوسف حسینی، نقدهای داغ / باقر سموندی، صفحه های بیشتر / عباس جلیلود، هر شماره ویژه یک استان / عظیم جانبخش، مجله، مجله نوستالژیک / ژاله آبکاری، پشتکار و عشق / مهرداد فلاح
۹ / و نه چون... / بهزاد خواجهات، این همه تنوع / راضیه سلماسی، پربار و خواندنی / محمود خوافی، نوعی احساس مسئولیت / حسن حاتمی، تریبون ادبیات امروز / احمد سخایی، آقایان، نه خانمها / فریده لواسانی

۲- سرمقاله / ۱۰-۱۱

به استبداد ذهنی و چرایی و چگونگی آن و دست نیافتن به تحولی بنیادی اشاره می شود.

۱۰ / روزنه / منصور کوشان

۳- دیدار / ۱۲-۲۲

نویسندگان، طی یادداشت کوتاهی به طرح مسأله ای نو

می پردازند.

۱۲ / منزلت روزنامه نگار / سیروس علی نژاد

۱۳ / تالار بزرگ / احمد رضا احمدی

۱۴ / عاشقان قدر عاشقان دانند / غزاله علیزاده

۱۶ / در ستایش لبخند / جواد مجابی

۱۷ / ادبیات ما محفلی شده است؟ / مدیا کاشیگر

۱۸ / دموکراسی و موانع آن / منوچهر آتشی



۴- ادبیات / ۱۳-۳۵

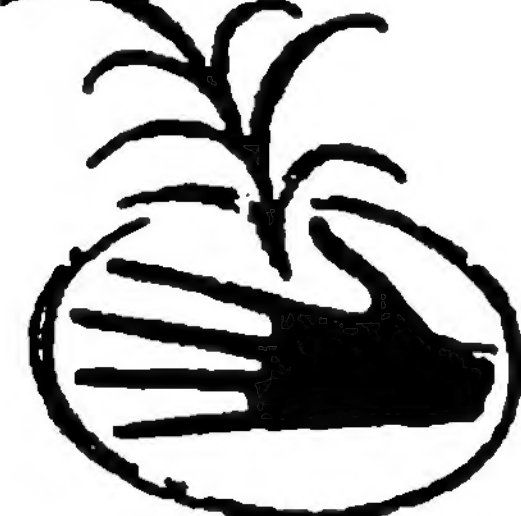
دارای چند مقاله تحلیلی و تئوریک و بنیادی پیرامون ادبیات.

۲۳ / صداهای انقلاب شعر ایران، گزارش به نسل بی سن

فردا (قسمت دوم) / رضا براهنی

۲۸ / روش ساختارگرایی تکوینی، در جامعه شناسی

ادبیات / لوسین گلدمن / محمد پورنده



۵- داستان / ۳۶-۴۴

چند داستان ایرانی و خارجی از نویسندگان معاصر ایران و جهان. متأسفانه به رغم تلاشمان نتوانستیم چنانچه قول داده بودیم از سه نسل داستان داشته باشیم. امید که با کمک دوستان نویسنده، داستانهایی که ارزش چاپ داشته باشد، به دستمان برسد.

۳۶ / چاه و آونگ / ادگار آلن پو / بهمن شاکری

۳۹ / پشت شیشه مشجر / محمد محمدعلی

۴۲ / خروس بجنوردی / عزیز معتمدی



۶- طنز / ۴۵

از این پس می کوشیم صفحه هایی از هر شماره را به طنز اختصاص دهیم.

۴۵ / ضرباهنگها / زوبین



۷- شعر / ۴۶-۵۳

در هر شماره چند شعر تازه و چاپ نشده از یک شاعر خارجی و چند شاعر شناخته شده و مطرح ایرانی چاپ می شود و چند شعر، همراه با تحلیلی کوتاه بر شعرها، از شاعری که سالهاست فعالیت دارد، به زبان و ساختاری رسیده است، اما هنوز چندان شناخته شده و مطرح نیست. قرار هم بود از این شماره، شعرهایی نیز از شاعران دیگر، به ویژه دوستان دور از تهران و به ویژه کسانی که جوانند و خواننده تکاپو، چاپ کنیم. متأسفانه امکان نیافتیم، امید که از شماره آتی این اتفاق عملی شود و صفحه های بیشتری به شعر اختصاص یابد.

۴۶ / شگفت و رازآلود / رضا پرهیزگار

۴۷ / چاه به مار / در ذهن / دنیز له ورتاف / رضا پرهیزگار

۴۸ / شبانگی ققنوس ۱ و ۲ و ۳ / اورنگ خضرائی

۴۸ / «گویه» ۲۱ / مفتون امینی

۴۹ / چند شعر / عظیم خلیلی



۵۰/ نگاهی به چند شعر/ محمد مختاری

۵۱/ الو، صبحانه، تأسف، پارابلیم، آه... ای زمین باستانی/
محمد باقر کلامی اهری



۸- نمایش / ۵۴-۵۵

برآنیم تا رسیدن به یک تئاتر متشکل، در هر شماره یک
نمایشنامه ایرانی یا خارجی منتشر کنیم.

۵۴/ بیمار و دندانپزشک/ ویلیام سارویان/ رضا احمدی



۹- فرهنگ عامه / ۵۶

۵۶/ نیت خیر مگردان.../ حسن حاتمی

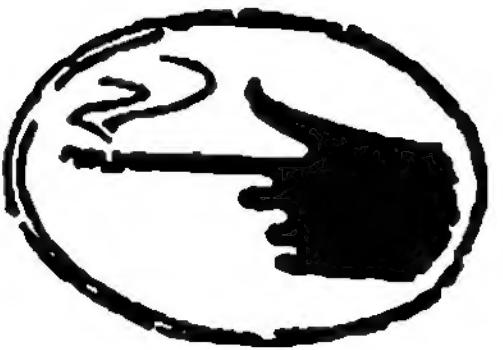


۱۰- مرور / ۵۷-۵۹

در مرور نوشته‌هایی چاپ می‌شود که سالها پیش منتشر
شده‌اند، اما هنوز به دلیل بکر بودن و تازه بودن، به دلیل نیاز
جامعه، قابل طرحند.

در این شماره مقاله‌ای از هوشنگ ایرانی چاپ می‌شود که
یکی از پیشتازان و نوگرایان زمانه‌اش بود و شاعری مطرح که
بی‌دلیل، شاید هم به خاطر استبداد ذهنی، به عمد به
فراموشی سپرده می‌شود.

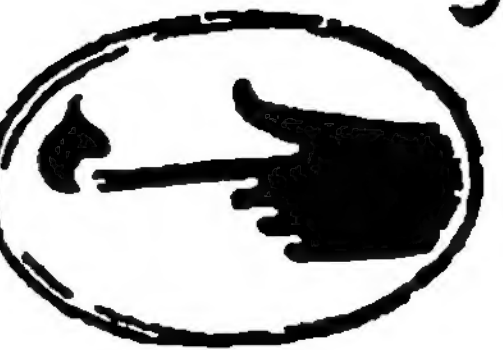
۵۷/ آفرینش هنری/ هوشنگ ایرانی



۱۱- خاطرات / ۶۰-۶۱

برآنیم تا آنجا که ممکن است از طریق ثبت خاطرات شاعران،
نویسندگان، هنرمندان و به طور کلی همه فرهیختگان این
سرزمین واقعیهایی را منتشر کنیم که می‌تواند به سهم خود
بسیاری از گوشه‌های تیره و تاریک ادبیات و هنر معاصر را
روشن کند و غبار نابخشودنی فراموشی و تکرار را از چهره
واقعی شخصیت‌های آن بزداید. از این رو از همه عزیزانی که
می‌توانند به نحوی، به سهم خود، چراغی بر این گذشته
ثبت نشده بیفزایند، دعوت می‌کنیم که با ما از طریق نوشته،
نوار، عکس، دستخط و... همکاری کنند و راهبر ما در راه
هدفمان باشند.

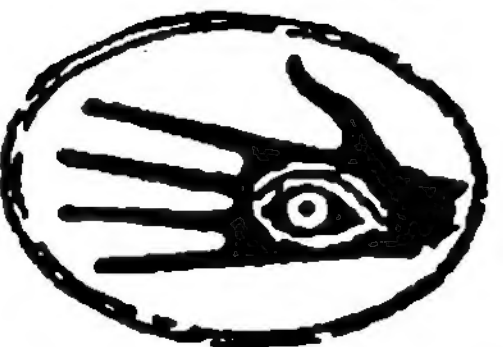
۶۰/ ترا من چشم در راهم.../ محمد علی سپانلو



۱۲- اندیشه / ۶۲-۶۹

در این بخش مقاله‌هایی منتشر می‌شود که بیشتر پیرامون
مسایل و مشکلات امروز جامعه، طرح و نوشته می‌شود.

۶۲/ شبان-رمگی و حاکمیت ملی/ محمد مختاری



۱۳- نقد / ۷۰-۸۵

در هر شماره، چندین کتاب یا آثار یک شاعر یا نویسنده نقد
و بررسی می‌شود.

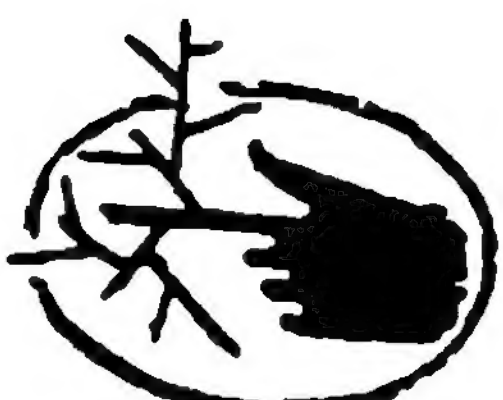
۷۰/ گلشیری و شگرد نو در روایت (نقدی بر آینه‌های

دردار)/ رضا براهنی

۷۸/ با قیچی سیاهش... (تفسیری بر شعر شاملو)/ ع.

پاشایی

۸۴/ چند اصطلاح ادبی/ رضا فرخفال



۱۴- هنر / ۸۶-۸۷

با توجه به دنیای ارتباطات و پیشرفت علم و تکنولوژی و
وجود رایانه‌های بسیار و نقش مهم آن در زندگی نوین،

می‌کوشیم مقاله‌هایی در این ارتباط منتشر کنیم.

۸۶/ هنر و علم/ ویکتور وایسکف/ علی معصومی



۱۵- موسیقی / ۸۸-۹۳

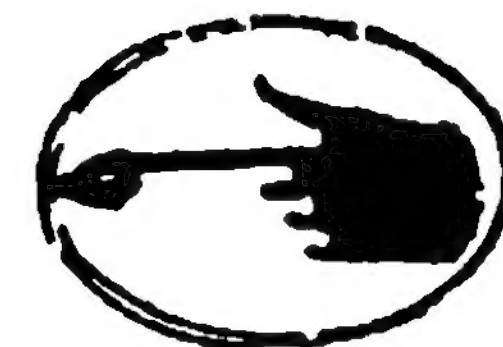
بخش موسیقی به بحث و نقد و نظر پیرامون مسایل
موسیقی امروز ایران و جهان می‌پردازد و به بررسی و معرفی

آثاری که اجرا می‌شوند.

۸۸/ رفتار بزرگان موسیقی با موسیقی/ ابراهیم زال‌زاده

۹۱/ جستاری درباره موسیقی (نیچه و موسیقی)/

آلبر کامو/ م. کاشیگر



۱۶- نقاشی / ۹۴

تلاش می‌شود مقاله‌ها و نقدهایی در این بخش چاپ شود
که رهنمودی به جامعه نقاشان ایران باشد.

۹۴/ داوری پیکاسو درباره پیکاسو/ منیره عراقی‌زاده



۱۷- پژواک / ۹۵-۹۷

در این بخش مقاله‌ها، یادداشت‌ها و... چاپ می‌شود که
پژواک مقاله‌ها و... مجله است.

۹۵/ پاییز سال ۱۳۱۵ یا.../ مسعود طوفان

۹۶/ شب شعر نیما/ محمد وجدانی

۹۷/ نماشگاه/ بهزاد شیشه‌گران

۹۷/ یازده سؤال/ گروه پژوهش استان نور



۱۸- معرفی کتاب / ...

تلاش می‌شود به بهترین شکل به کتاب و مسایل پیرامون آن
پرداخته شود. آثار جدید و ناشناخته معرفی شوند. از این رو
از ناشران، نویسندگان، شاعران و... می‌خواهیم تا با ارسال
دو نسخه از هر عنوان کتابشان در معرفی آن با ما همکاری
کنند.

پوزش از نویسندگان و خوانندگان

به دلیل تراکم مطالب، بازهم در این شماره بسیاری از مقاله‌ها،
داستانها، شعرها و... دوستان و خوانندگان امکان انتشار نیافت،
امیدواریم همه پوزش ما را بپذیرند.

هم‌چنین، با همه دقت، متأسفانه برخی از مطالب با غلط چاپی
منتشر شده است و داستان بی‌بی پیک با چند سطر افتادگی. از
خوانندگان و نویسندگان، به ویژه مترجم محترم احمد میرعلایی
عذر تقصیر می‌خواهیم.

در محفل دوستان



کاش زنده بود

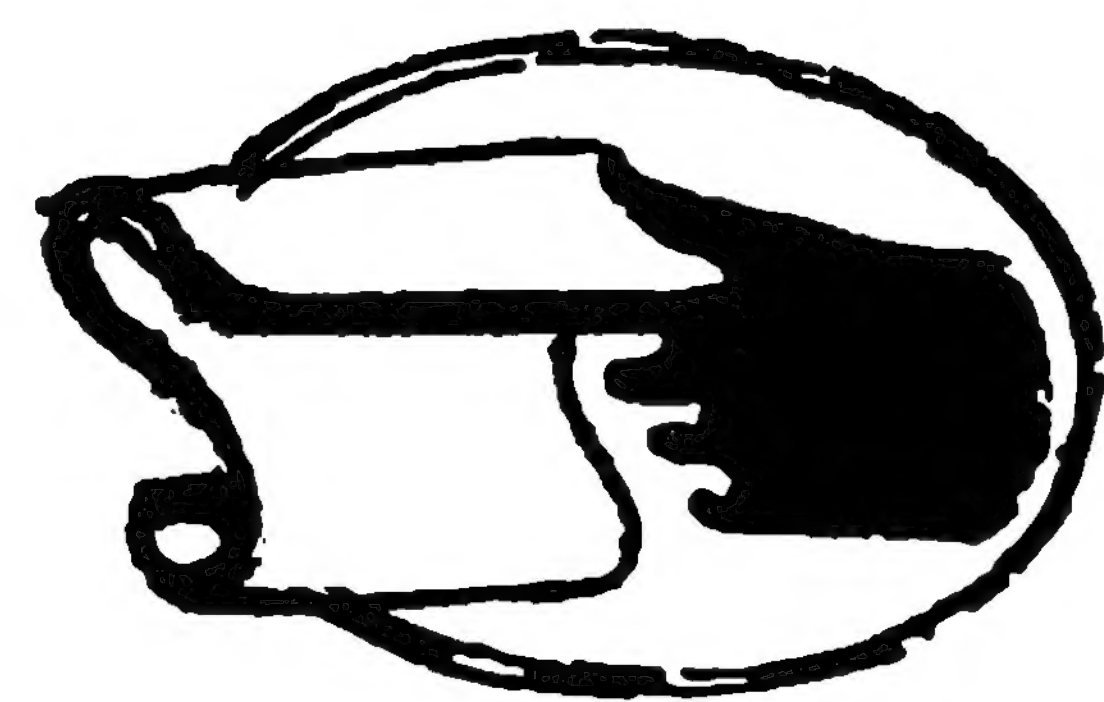
هیچ سردرنمی‌آورم چطور نشریه‌ای می‌خواهد راه نو و خلاق ایجاد کند وقتی که مکررات را تکرار می‌کند؟ انگار از قسمت وطنی‌اش که بگذریم فرنگی‌هایش هم از قبل رقم خورده‌اند: کامو، لورکا،... تا کی هر نشریه‌ای که می‌خواهد خود را آوانگارد نشان بدهد تصویر روی جلدش را با نیما شروع می‌کند؟ آیا مسأله زیارت مجدد عکس اوست یا تجزیه و تحلیل جدید و ناشنیده‌ای از آثار او؟... مصاحبه نیما ممکن است حرف دل امروزی‌ها هم باشد؛ خود نیما کاش زنده بود و می‌دید کار شعر جدید به کجا کشیده:

بهرام شعبانی

- «مقصود من ز حرفم معلوم بر شماست:
یک‌دست بی‌صداست
من، دست من کمک ز دست شما
می‌کند طلب.»

دستها بی‌صدا نخواهند بود

دوست ارجمند، کوشان عزیز با درود و تبریکهای فراوان، خسته نباشیدهای صمیمانه «روزنه» را که خواندم صدایت، بهتر است بگویم فریاد مهربان و گرمی در گوشم طنین افکند. تکاپو با این شکل و هیات جدید و خط مشی ارجمند و شایسته، همه را خالگیر و امیدوار و خوشحال کرده



نظر / دوره نو / ۲

شناسنامه مجله دنبال اسم سردبیر گشتم، اما نیافتم، اما دو صفحه بعد رسیدم به روزنه‌ای که دنیایی زیبا را به من نشان می‌داد، روزنه که نه پنجره‌ای گشوده به دنیای زیباییها
تمام سرمقاله را خواندم و در خانه یکبار دیگر مرور کردم...

حمید غفاری
ارومیه

-متشکریم

پربار و زیبا اما...

شماره نخست شما پربار و زیباست اما بنده در حد خود به چند نکته اشاره می‌کنم تا چه قبول افتد و چه در نظر آید. در صفحه ۵ ضمن پوشش از نویسندگان و خوانندگان به تراکم مطلب اشاره کرده‌اید. اگر از هم آغاز چنین بگذرد آخرش فکر نمی‌کنم به کعبه برسد. یقیناً اینها مطالب دوستان نویسنده و دوستان شاعر بوده که به علت تراکم برای شماره‌های بعدی مانده است؛ با این وضعیت خوانندگان چه موقعیتی خواهند داشت از هم اکنون معلوم است. ۳ مطلب از آقای براهنی دارید که هر کدام جای خود دارند اما آیا نمی‌توانستند به نوبت چاپ شوند؟ آقای مجابی خوب گفته: «نوشتن این مطلب که درهای این نشریه به روی همه (حتا دگران‌پشان) باز است مسأله‌ای را حل نمی‌کند مگر اینکه نشریه در عمل ثابت کند که مستبد، انحصارگرا، مأمور یا محدودیت پذیر نیست... مخاطبان شما پس از مدتی از تکرار چند اسم خاص یا مطالب مکرر و هدایت شده خسته می‌شوند و...» صفحه ۱۱-۱۰. از اینها گذشته آقای براهنی در گزارششان به نسل بی‌سن فردا اساسی‌ترین حرفشان این بود: قبل از همه نقد علمی و تئوریزه را من نوشته‌ام. قبل از همه شاعران خوب معاصر را من معرفی کرده‌ام و از جمله بازی با کلمات کهن و جدیدی که از قضا درست هم از آب در نمی‌آید در صفحه ۲۱ بند ۲ نوشته‌اند که به‌زعم ایشان چون ما شعرهای قدیم را با شیوه‌های امروزی تئوریک و انتقادی بررسی می‌کنیم در نتیجه فقط قسمتی از شعرها که با این شیوه‌ها قابل بررسی هستند انتخاب می‌شوند و این یعنی تأثیرپذیری گذشته از حال. اگر منظور ایشان کلاسیک نویسان امروزی است این را دیگر نمی‌توان گفت «گذشته» گذشته اشاره به زمان دارد نه سبک هنر شعر در زمان گذشته. این فقط پیچاندن مطلب و ابهام‌آمیز کردن آن است. در ضمن می‌توانستید عوض اینکه ۳ صفحه شعر را به آقای رویایی و حقوقی بدهید از شاعران دیگر هم شعرهایی بیاورید و همین‌طور ۳ صفحه

است. امید که پیروز و پاینده باشید اگرچه راه دشواری است و رنجها طاقت سوز. با این نامه برای تو و همه همکارانت که پای در این راه گذاشته‌اید و عزمتان را جزم کرده‌اید تا به فرهنگ و اندیشه و ادب امروز خدمتی شایان کرده باشید یک بار دیگر تبریک می‌گویم و تاکید می‌کنم که دستها بی‌صدا نخواهند بود اگر چه بی‌شک یک دست بی‌صداست اما بدان که دست تو تنها نیست. پیشنهاد آقای براهنی سخت ارجمند است، همه ایستاده‌ایم و پذیرنده‌ایم که در حد توان خود گوشه‌ای از کار را بعهده بگیریم. بزرگداشت نیما بزرگداشت اندیشه و فرهنگ ایران امروز است. بزرگداشت حیثیت و شرف خودمان است که برای باروری‌اش تلاشهای بسیار شده است. برای پایندگی‌اش چرا نکوشیم؟! پایدار و پیروز باشید.

اورنگ خضرای



-متشکریم

دیگر درنگ جایز نبود

بیستم اردیبهشت از مدرسه برمی‌گشتم که طبق معمول در کنار بساط روزنامه‌فروشی درنگ کردم. همیشه انتظار دارم که شماره تازه، یا مجله تازه‌ای را مشاهده کنم. و اینبار واقعاً بهت‌زده شدم. تکاپو، دوره نو- شماره یکم مثل تمام مجلات ادبی چند ساله اخیر - بنویسم تقریباً یک دهه اخیر- و شماره‌های قبلی تکاپو را خریده بودم. اما هیچ امیدی در من بوجود نیاورده بود. اما اینبار می‌توانم بگویم که واقعاً معجزه‌ای رخ داده بود، بی‌تعارف.

شاید اینبار بیش از هر زمان دیگری در مقابل مجله‌ای ایستادم و نظاره کردم. اسامی روی جلد را مرور کردم: رضا براهنی، آلبرکامو، منصور کوشان، جواد مجابی، محمد مختاری، احمد میرعلایی، نیما یوشیج و... هر کدام از این اسامی به‌تنهایی کافی است تا من مجله‌ای را بخرم و بخوانم. دیگر درنگ جایز نبود. مجله را خریده و به سرعت خود را به اتوبوس رساندم. حدود ۲۰-۱۵ دقیقه طول راه است. و در این فاصله مجله را ورق زدم، در صفحه

شعری که به خانم فیروزه میزانی داده اید. با همه این تفاسیر و سردردها مجله تکاپو زیبا و جالب است و فعلاً که دوست داشتنی است جدی و پرکار می‌نماید تا در آینده چگونه باشد.

باتشکر و احترام
هادی قاراچای (تهران)
- متشکرم، اما تراکم مطالب تنها به‌خاطر در دسترس بودن دوستان نزدیک نبوده است، دوست عزیز! خبر انتشار مجله باعث شد که دوستان دور و نزدیک، باز هم به ما محبت کنند و مطالبشان را بفرستند. در ضمن شعر شما هم به دست کسی که خواسته بودید، رساندیم.

ماندنی و گرانسنگ

به آن مجله ماندنی و گرانسنگ، معروض می‌دارد به‌عنوان یک خواننده، از انتشار دوره نو تکاپو بسیار خوشحال شدم. اولین شماره تکاپو در هیئت جدیدش، خواندنی-غنی و مسئولانه است و امید که پربارتر بیاید.

با این شماره، گام مثبتی در جهت نشر یک مجله اصیل فرهنگی-ادبی، برداشته اید که راه، همچنان سبز و پربهار ماند.

با سپاس و احترام
عباس بوترابی (استهبان)
- متشکرم

موازنه دیگری

وقتی اولین شماره مجله تکاپو را خریدم، نه تنها من حتی روزنامه‌فروش هم از قیمت روی جلد آن تعجب کرد. ولی در یک نظر اجمالی به مجله وزین تکاپو موازنه دیگری حاصل شد که موجب گردید تا خرید آنرا به کلیه دوستان توصیه کنم.

توضیح این‌که حدود نود درصد مطالب این مجله خواندنی است، برعکس دیگر مجله‌های موجود که بیش از ده درصد آن قابل استفاده نمی‌باشد. امیدوارم شماره‌های بعدی هم بر همین منوال بوده و یا پربارتر از پیش باشد.

با احترام
جلال علوی (تهران)
- متشکرم.



چند انتقاد

چندی پیش در یکی از کیوسکهای مطبوعاتی مجله تکاپو را دیدم به تصور اینکه همان مجله مخصوص بانوان است آن را برداشتم و با تعجب به قیمت گزاف آن نگاه کردم هرطور بود ۱۲۰۰ ریال را به فروشنده دادم و مجله را ورق زدم اصلاً به‌طور کلی مجله عوض شده است. همان شب چند مقاله‌اش را خواندم سردبیر گرامی، به‌عنوان یک دانشجوی رشته هنر و به‌عنوان یک خواننده چند انتقاد به ذهنم رسید و تصمیم گرفتم آنرا برای شما بنویسم. لطفاً در مجله شماره ۲ علت قیمت بالای مجله را ذکر کنید چرا که این قیمت «۱۲۰۰ ریال» برای من و امثال من که دانشجو هستیم بسیار زیاد است. عکسهای ابتدای مجله بسیار سیاهند و چهره افراد مشخص نیست آیا عیب از چاپ بوده و یا خود عکسها اینطور بوده‌اند؟ دیگر این‌که چرا قسمت رویداد در انتهای مجله آن‌هم بعد از آگهی کتاب گنجانده شده است؟ امیدوارم در شماره بعدی به رفع این نقایص بپردازید ما نیز کوشش می‌کنیم با پیشنهاد خود در بهتر شدن مجله که احساس می‌کنم مجله «ما» ست بکوشیم.

در آخر از مقاله آقای براهنی به‌منظور مطرح ساختن پیشنهاد جشن «صدمین سال تولد نیما» سپاسگزارم. سلام و خسته نباشید ما را از این شهر دور به ایشان برسانید.

پایدار باشید
ناهید هدایی (اصفهان)

- در مورد قیمت، به نامه دوست خواننده‌مان شهرام ملکی نگاه کنید و یادداشت ذیل نامه خانم لواسانی



در این بوم و بر

... در آغاز با نیما آمدید، بسیار خوب، ولی نمی‌دانم چرا در عرصه ادبیات معاصر ما باید همه راه‌ها از نیما آغاز شود، نیما دیگر در پس غبار تاریخ نشسته است، او بزرگ است، آغازگراست، تحول‌گراست، این حرف‌ها همه درست، ولی او دیگر کلاسیک شعر معاصر است، کمی جسارت فرا رفتن

از کلیشه‌ها را داشته باشید.

جناب سردبیر، در سرمقاله خود از «چپ مضمحل» گفتید، برآستی که در این هفتاد و پنج سالی که «اردوگاه سوسیالیسم» وجود خارجی داشت، در این بوم و بر کدام اندیشمند، کدام متفکر از بستر آن تفکر بالید، هرچند که مراد از «متفکر» به‌معنای تام آن است (که این دیار گویی هیچگاه به خود ندیده است) نه شعبده‌بازانی که در میان آسمان و زمین، آسمان و ریسمانی بافته‌اند و به‌قول معروف در شهر کورها یک چشمی‌اند، و اما «راست فاسد و پوسیده» حساب خود را دارد، در کشورهای جنوب، کدام هنرمند و اندیشمندی است که برای بیان آرای خود بی‌نیاز از «پژ چپ» باشد. اما پیشنهاد جناب دکتر براهنی، حرف تازه‌ای نیست و چندی پیش در گوشه یکی از نشریات چنین پیامی بود گیرم نه با چنین بوق و کرنايي.

در مورد اشعار رویایی، زیبا بودند، چون همیشه. ولی نمی‌دانم چرا همواره باید مظفر رویایی شارح برادرش باشد، آیا دیگران ضعیف‌تر از او «رویا» را درک می‌کنند؟

و نکته آخر، شیوه معرفی کتاب در مجله بسیار جالب است و امید می‌رود که در شماره‌های آتی به تعداد این معرفی‌ها افزوده شود که خود می‌تواند جای خالی «بررسی کتاب» را بگیرد. و دیگر درود و بدرود.

فرهود زمانی (تهران)

- متشکرم



گران نیست

سردبیر محترم
اولین شماره مجله‌تان را با اشتیاق خریدم و خواندم. راستش وقتی فکر می‌کنم می‌بینم که علی‌رغم قیمت به‌ظاهر گران مجله‌تان، پول زیادی بابت آن نپرداختم. چرا که خوب می‌دانم که همین مطالب که با حروف ریز و سطرهای به‌هم چسبیده درج شده، اگر به صورت کتاب (مثلاً جنگ ادبی) درمی‌آمد، حدود ۳۵۰ تا ۴۰۰ صفحه می‌شد و در مقابل کتابی به این حجم ۱۲۰ تومان قیمت ناچیزی است آن‌هم زمانی که مبنای قیمت‌گذاری کتابها براساس صفحه‌ای یک تومان یا دوازده ریال است. بنابراین اگر گله‌ای دارم مطمئن باشید که بخاطر پولی نیست که پرداخته‌ام. اما دو سه نکته را ناچارم که بنویسم:

اول این‌که چرا آقای براهنی در مقاله خود این قدر سعی دارند خود را به همه تحمیل

کنند. البته در این که ایشان برآستی در نقد ادبی حقی به گردن من و امثال من داشته‌اند بحثی نیست ولی چرا آنجایی که می‌خواهند راجع به شعر گذشته صحبت کنند، اسم خودشان را هم هرچور شده لابلای اسمهای دیگر می‌آورند. مگر شعر جناب براهنی - علی‌رغم نهایت احترام به ایشان - در طول چند دهه‌ای که از عمر شعر نو می‌گذرد، در کجای شعر معاصر ایستاده و اساساً با وجود مجموعه‌های زیاد شعرشان چه جایگاه در خور ذکری را دارا بوده است. بهتر نبود که ایشان به‌جای نام بردن از خودشان و اقدامات خودشان به نقد تحلیلی شعر نو می‌پرداختند و شعر معاصر را از جنبه تکنیکی و سبک شناختی و ساختاری با آوردن نمونه‌های لازم تحلیل می‌کردند و در واقع یک نوع تحلیل تاریخی یا تاریخ تحلیلی از شعر معاصر بدست می‌دادند تا این‌که فقط از «من بودم که...» ها بنویسند؟

دوم این‌که اگر خواستید ساختارگرایی را تعریف کنید بهتر نیست که از آثار رهبران این جریان نمونه‌هایی بیاورید. چرا که اسم بردن از باخنین و اشک洛夫سکی و... در یک تعریف «دایره‌المعارفی» بیش از آنچه که غیرمنطقی است راه هم به جایی نمی‌برد. زیرا چنین مطلبی بیشتر برای یک آشنایی سطحی و عمومی خوب است نه برای یک مجله تخصصی ادبیات.

سومین و آخرین نکته‌ای که به‌منظر می‌رسد این است که رسم‌الخط مجله را یک‌دست کنید که هم خواننده در موقع خواندن دچار چندگانگی نشود و هم خودتان در نسخه‌خوانی مشکلی نداشته باشید.

به هر حال من هم دست شما را - چنان که خودتان هم گفته‌اید - می‌فشارم. از جانب من به همکارانتان نیز خسته نباشید بگوئید. به‌خصوص از آقای مختاری بخاطر مقاله خوبشان سپاسگزارم. در انتظار شماره‌های دیگر تکاپو هستم.

شهرام ملکی (سنندج)
- از استدلال شما در مورد بهای مجله بسیار سپاسگزاریم. انتقادهای شما هم همان‌طور که می‌بینید به‌چاپ رسیده و جناب دکتر براهنی هم ملاحظه خواهند کرد، اما فراموش نکنید که ایشان هم یکی از شاعران پرکار همان دورانی هستند که از آن گزارش می‌دهند. همچنین امیدواریم بتوانیم در هر شماره مقالات تئوریک و تحلیلی درباره ادبیات داشته باشیم. چنانچه از گلدمن و یا کویسن در همین شماره دو مطلب پایه‌ای منتشر می‌شود.

در مورد رسم‌الخط هم فرمایش جنابعالی اجرا شده است.

ویژه‌نامه فروغ و هدایت

مجله بسیار وزین و پرمحتوایی است که من و دوستانم را به خودش جذب کرد. فقط چند نکته و پیشنهاد را مطرح می‌کنم. البته فقط به عنوان پیشنهاد: یکی در مورد آرمهای مجله است که به جای طرح «دست» به عنوان آرم بخشهای مختلف مجله می‌توانستید از طرح دیگری در این زمینه استفاده کنید. دوم این که بخش اجتماعی مجله بسیار کم است خواهشمندیم به این بخش از مجله بیفزایید. ضمناً در مجله نوشته بودید در دست تهیه ویژه‌نامه‌ای در خصوص بزرگداشت صادق هدایت هستید. به درستی که هدایت شایسته این تجلیل است فقط یک پیشنهاد در این زمینه دارم و آن این که بعد از ویژه‌نامه هدایت، یک ویژه‌نامه نیز درباره «فروغ» تهیه کنید، ما نیز در این راه یاریتان خواهیم کرد.

با امید پیروزی روزافزونتان
زهره منافعی راد (یزد)

- متشکرم

بر پیشخوان

اولین شماره تکاپو را دیدم. تقریباً می‌دانم چقدر زحمت پشت مجله‌ای است که ما بر پیشخوان روزنامه‌فروش آنرا نگاه کرده و دست بر برداشتنش می‌بریم. هرچند که هستید، ولی خسته نباشید.

شهاب شهیدی (تهران)

- متشکرم

یدک کش

میلاذ «تکاپو» در شکل و شمایل جدید مبارک... و اما بعد التبریک...

دستم به دامتتان نگذارید مجله‌تان تیول بزرگان و استخوانداران و «از ما بهتران» شود می‌دانم که این، انتظاری دشوار است به این دلیل ساده که هر نشریه‌ای برای سرپا ماندن باید فروش بکند و لازمه فروش یک نشریه یدک کشیدن چند نام نامی و اسطفس دار است. اما با جرات و جسارتی که در شخص شما سراغ دارم این انتظار را دور از تحقق نمی‌دانم. دستتان درد نکند و قلمتان همچنان «نویسا» باد...

قباد آذر آیین

- متشکرم، اما لازمه فروش هر نشریه چند مطلب اسطفس دار است و نه چند نام.

فرهنگ دوست

از این که دوباره شما را صاحب امکانی دیدم که باز به جوانها امکان بدهید و نگذارید فقط بزرگان (!) آن‌هم بیشتر از نوع سیاسیونشان و نه ادیبانشان باز هم علمدار و سینه‌زن و تکلیف تعیین‌کن باشند، باور نمی‌کنید که چقدر خوشحال شدم. تا کی همه‌اش به نام چپ یا با توطئه‌های راست، باید سرمان زیر آب بماند. تو را به خدا نگذارید به نام چپ و یا راست بازهم ما را دچار انقطاع فرهنگی بکنند. من و تمام دوستانم دست شما را می‌فشاریم و...

یوسف حسینی (شهرک غرب)
- متشکرم.

نقدهای داغ

... انشاءالله که مجله همیشه، این قدر متنوع بماند. اما عکسهایش را درست کنید. چند سال بود که مجله‌ای که بتواند به دور از هو و جنجال منتشر شود، دستگیرم نشده بود. بیشتر از همه از سرمقاله و شأن شعر و بی‌بی پیک خوشم آمد. چند سال هم هست که دیگر شعرهای مجله‌ها را نمی‌خوانم. البته کتاب شما را هم تبلیغش را در همین مجله تکاپو دیدم. خوبست از خودتان و آقای مختاری

شعر چاپ کنید. به دکتر براهنی بنویسید که چرا دیگر مثل آن سالها نقدهای داغ نمی‌نویسند. چرا کسانی که چیزی بارشان نیست را نقد نمی‌کنند. می‌بخشید این طور می‌نویسم. از قلم تیز و تند ایشان همیشه خوشم می‌آمده است...

باقر سموندی (مشهد)

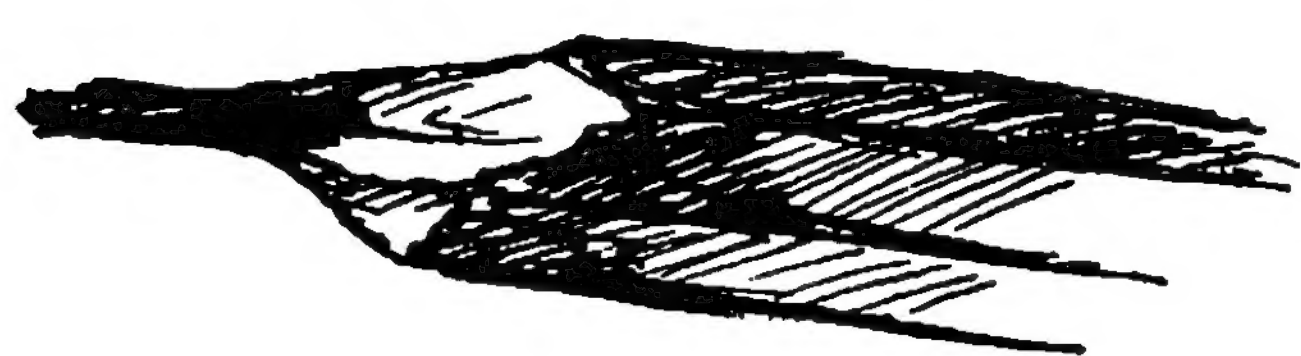
- متشکرم، به چشم.

صفحه‌های بیشتر

... در مجله شماره ۱ تکاپو جای چند نفر خیلی خالی مانده بود. خوب بود از آقای ساعدی و شاملو و گلشیری هم شعر و داستان می‌گذاشتید. مگر چیزی از لورکا و رویایی کمتر داشتند. حالا امیدواریم هم از ما برویچه‌های جنوب مطلب چاپ کنید و هم به طور کلی شهرستانی‌ها که کسی محلشان هم نمی‌گذارد و هم از تمام شاعران معروف و نویسندگان خوب. راستی اگر می‌خواهید به یک شاعر دو صفحه بدهید که شعرهایش را چاپ کند، لاقلاً صفحه‌های شعر را زیاد کنید تا خواننده لاقلاً بتواند شعر مورد علاقه‌اش را هم بخواند...

عباس جلیلوند (آغاچاری)

- منتظر مطالب خوب «بر و بچه‌های خوب» جنوب هم هستیم. از شاعران و نویسندگان معروف و خوب هم در شماره‌های آتی مطالبی چاپ خواهیم کرد.



هر شماره ویژه یک استان

... پیشنهاد دیگرم اینست که عکس روی جلد هر شماره را به یکی از شخصیت‌های ادبی و هنری شهرستانها یا حداقل استانها اختصاص بدهید و خبرنگارتان را بفرستید با شاعران و نویسندگان اراک یا جاهای دیگر هم مصاحبه کنند. چرا همه‌اش عکس دوستانتان را چاپ می‌کنید و به دروغ در سرمقاله از همه دعوت می‌کنید. کی تا به حال از یک شهرستانی شعر یا داستان یا مقالات چاپ شده است؟

مگر این که پارتی داشته است یا...
ماشین سازی (اراک)
عظیم جانبخشی
- امیدواریم بعضی از شماره‌های آتی تکاپو را ویژه یکی از استانها منتشر کنیم. اما این به آن معنا نیست که در شماره‌های عادی مطلبی از دوستان شهرستانی چاپ نشود.



مجله، مجله، نوستالژیک

شاید ناچار بوده‌اید مجله‌تان را با یاد و عکس و مطلب نیما شروع کنید، و البته پیشنهاد جشن صدمین سال تولدش هم خیلی بجاست و امیدوارم به جایی برسد، اما وقتی آدم بعضی مطالب دیگر مجله را هم کنار آن می‌گذارد فکر می‌کند شاید گردانندگان مجله نتوانسته‌اند نقطه شروع دیگری پیدا کنند. این شک از آنجا به من دست داد که بخشی از مجله را نوستالژیک یافتم. بررسی گذشته هم این مسأله را تقویت می‌کند. خوب است به امروز بیشتر بپردازید، به چهره‌های امروز، به گرفتاریهای فرهنگی و هنری امروز و...

مطمئن باشید که این کار شأن نیما را هم بالاتر می‌برد...

ژاله آبکاری (تهران)

- امیدوارم تکاپو در تداوم، به خواسته‌های شما هم نزدیک شود.

پشتکار و عشق

سلام. به هر دلیل تا کنون (دوشنبه ۲۷ اردیبهشت) «تکاپو» نه در «لاهیجان» دیده شده است نه در «لنگرود»! هرچند بنده آنرا از «رشت» فراهم کرده‌ام. فکر می‌کنم ده دوازده روز قبل در «تهران» توزیع شده باشد! اما دستتان درد نکند شماره ۱ بسیار پُر بار و تازه بود. از آنجا که تقریباً می‌دانم که کار نشر - خصوصاً نشریه‌ای در این سطح - با چه مایه دشواری توأم است، واقعاً حسودی‌ام می‌شود از اینهمه پشتکار و عشق...

مهرداد فلاح

- متشکرم

و نه چون...

بی‌مداخت می‌گویم که با دیدن «تکاپو»ی دوره نو، دلم روشن شد. مجله‌ای با این حجم مطلب خواندنی - و نه چون بعضی از مجلات که چون بقالی‌ها یک چیز مرغوب را با چیزهای نامرغوب دیگر به خلق خدا می‌اندازند! - برآستی نویر است. در ضمن من باید به‌عنوان کوچکترین عضو قلم‌بدستان میهن و همچنین به‌نمایندگی از دوستان جنوبی خود، به‌شما تبریک بگویم.

نمی‌خواهم نامه را با شکوه‌های معمول آکنده کنم اما شما خود می‌دانید که جامعه ادبی پایتخت هیچگاه به شهرستان و استعدادهای آن اعتنای درخوری نداشته است. البته من هرگز «گردون» را از یاد نبرده‌ام...

با احترام
بهزاد خواجهات (اهواز)
- متشکرم

این همه تنوع

فکری به وضع حروف مجله بکنید. این همه تنوع به‌جای اینکه به خواندن کمک کند، چشم را اذیت می‌کند و ذهن را هم آشفته. ضمن اینکه از پیش خواننده می‌فهمد کدام مطلب را نباید بخواند، و کدام مطلب از نظر مجله اولویت داشته است. مثلاً همین مقاله از خود بیگانگی. اگر می‌خواستید آن را نخوانیم چرا چاپ کردید؟...

راضیه سلماسی
- امیدوارم بتوانید بپذیرید که تنوع و شناخت امکانات حروف و صفحه‌بندی می‌تواند ویژگی یک مجله باشد. در مورد دوم هم اگر قصد نخواندن مقاله بود، با این همه تراکم مطالب، در اصل چاپ نمی‌شد. اما در مورد سخت خواننده شدنش، از خوانندگان و مترجم محترم پوزش می‌طلبیم.

پربار و خواندنی

تولد تکاپو را تبریک می‌گویم و آنهم در چنین شرایطی. پربار بود و خواندنی و به‌امید پرباری بیشتر آن...
محمود خوافی (مشهد)

- متشکرم

نوعی احساس مسئولیت

ضمن تبریک و سلام بابت انتشار شماره اول تکاپو دوره نو و آرزوی توفیق بیشتر شما.

پادداشت کوتاهی به پیوست تقدیم می‌دارم. نوشتن آن لازم بود و نوعی احساس مسئولیت.

کار جمع‌آوری ادبیات عامیانه را به‌اندازه کافی سرسری گرفته‌اند، شما چنان نکنید.

حسن حاتمی
- به چشم



تریبون ادبیات امروز

تکاپو دوره نو را دیدم. دستتان درد نکند. امیدوارم همان‌طور که ادعا کرده‌اید مجله تیول عده خاصی نباشد و همه اهل قلم و فکر در آن سهمی داشته باشند.

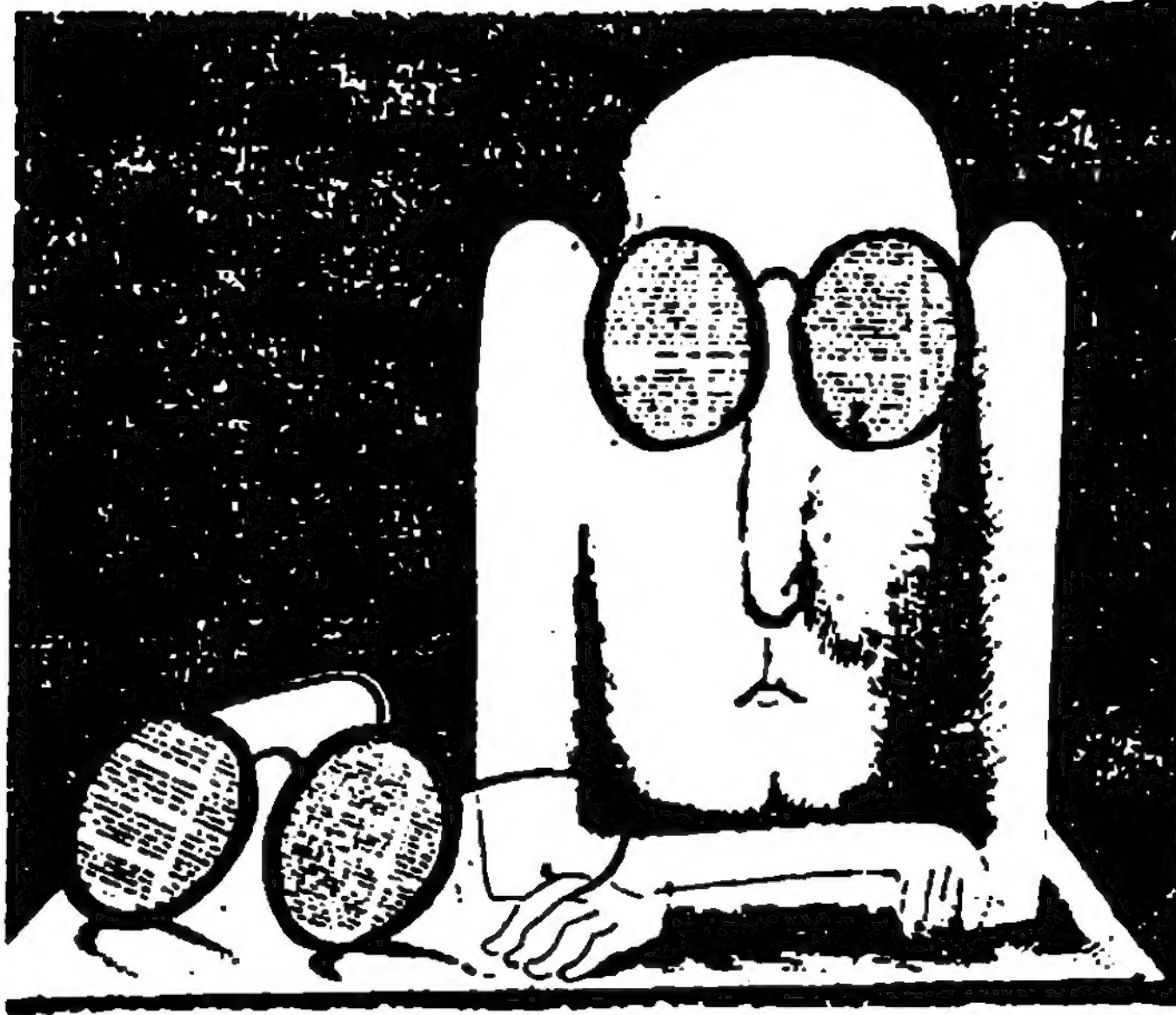
روی جلد خوب نبود. مضمون تکراری، اجرا ضعیف.

حالا چرا همه از نیما و هدایت شروع می‌کنند، کی نوبت زنده‌ها می‌رسد و جوان‌تراها.

صفحه‌آرایی مجله ضعیف و ناهماهنگ بود مخصوصاً از نظر طرح‌ها و آرایش مجله. تورا به‌خدا از این نثر عجیب و غریب بعضی‌ها پرهیز کنید مثلاً بنده از نثر آقای مظفر رویایی چیزی دستگیرم نشد. مهارتی می‌خواهد که آدم هیچ را این قدر طول بدهد. از شعرهای خانم میزانی خوشم نیامد، از مقاله آتشی هیچ خوشم نیامد که بیشتر از سر حمایت بود تا یک نقد جدی.

سهم بخش علمی زیاد بود. فهرست شلوغ بود عکس‌ها خیلی خراب شده بود، خیلی خوب است که به کتاب اینقدر اهمیت می‌دهید، مقالات و رویدادهای مجله خوب است، امیدوارم در شماره‌های بعد نویسندگان بیشتری با شما همکاری کنند که شما مجبور نشوید از همکاران با صلاحیت خود اینقدر نام ببرید. ادبیات امروز به یک تریبون احتیاج دارد، شما می‌توانید تریبون ما باشید...

احمد سخایی (یزد)
- امیدواریم



آقایان، نه خانمها:

مجله شما را خیلی دقیق خواندم. لازم نیست بگویم دستتان درد نکند، چون این حرف را همه خواهند زد. ولی چند نکته به ذهنم رسید که شاید دیگران فراموش کنند حرفش را بزنند: اولاً قیافه مجله شما بسیار مردانه است. مگر این مملکت شاعر و نویسنده زن ندارد! چرا شاعران و نویسندگان زن جهان را معرفی نمی‌کنید؟ اگر آقای راجع به شعر خانمی حرف می‌زند، چرا عکس آقا را چاپ می‌کنید؟ چرا عکس آن خانم را چاپ نمی‌کنید؟ ممکن است فکر کنید چون جنس من زن است، این‌طور حرف می‌زنم. چه مانعی دارد؟ زن مگر نباید از حق خود دفاع کند؟

ثانیاً شما از نسل سوم در سرمقاله حرف زده‌اید. کاری به اول و دوم و سوم و چهارم ندارم. همه از پشت سر هم خواهند آمد و خواهند رفت، ولی نگاه کنید به همین دهه‌ای که گذشت. دو نسل در همه مجلاتی که شما حضرات چاپ کردید، بودند. پس بگویید: ادبیات جدید، معاصر، ادبیات بعد از انقلاب. چه می‌دانم؟ هرچی؟ آدم با این تقسیم‌بندی سرمقاله احساس می‌کند یک نسل پیری‌اش را به‌رخ می‌کشد، دیگری جوانی‌اش را. ادبیات که پیر و جوان ندارد. هرکس بهتر و بیشتر تحویل داده باشد، آن سرور ماست و ما چاکرش.

ثالثاً، نمی‌خواهم موی دماغ سردبیر محترم بشوم. ولی این چپ منفعل را معرفی می‌فرمودید، بهتر بود. آیا در کشور ما همه چپ منفعل بود؟ مگر همین نویسندگان محترم مجله شما دست راستی هستند که شما به چپ به‌عنوان منفعل حمله می‌کنید؟ اتفاقاً این‌جا شما باید دقیق‌تر حرف می‌زدید. روشن می‌کردید که کدام چپ مضمحل و فاسد است، و کدام چپ این‌طور نیست؟ در مرتجع بودن راست حرفی نداریم. ولی «پوسیده» بودن راست را هم قبول ندارم. طرف کجایش پوسیده است؟ می‌زند، می‌خورد، می‌برد، احتکار می‌کند، قیمت را بالا می‌برد، سرور و گنده می‌چرخد. در مسایل فرهنگی، حرف مجرد نزنید. من به‌عنوان یک خواننده معصوم می‌خواهم دقیق باشید. تا آنجا که می‌فهمم همه نویسندگان و شاعران بزرگ ایران در

هفتاد سال گذشته پا گفته‌اند که چپی هستند یا چپی بوده‌اند و منتقدان گفته‌اند که آنها چپی نبوده‌اند. آیا اینها منفعل، مضمحل و پوسیده بودند؟

راجع به قیمت مجله هم حرفی دارم. درست است که یک ساندویچ کالباس قیمتش صد و بیست تومان است - اگر شما ارزان‌ترش را سراغ دارید، در مجله اعلام بفرمایید یا نوش جان کنید - ولی کمر من فوق‌دیپلم از دیدن قیمت مجله شما شکست. اگرچه می‌ارزید ناهار نخورم، و یک شماره مجله را بخرم. خواندن دریای پوشتیک با شکم خالی عالمی داشت.

فریده لواسانی - معلم مدرسه راهنمایی...

۱- ما نه‌تنها در مجله را به روی زنها نبسته‌ایم که از هرگونه مرزبندی و تفاوت‌گذاری هم دوری می‌گزینیم چنانچه در همین شماره از هفت نفر از خانمها مطلب چاپ شده است. خانم میزانی هم عکسی آماده نداشتند و عکاس مجله هم در فرصت تنگ مجال نیافت.

۲- مگر در سرمقاله نظری مغایر با نظر شما چاپ شده است؟ همه‌جا نوشته شده، نویسنده و شاعر امروز.

۳- گمانم عاقل را اشارتی، کفایت کند، اما:

الف- مراجعه به سرمقاله و مطالعه مجدد آن نشان می‌دهد در تعریف منفعلین بخشی از چپ و بخشی از راست با مشخص شدنشان از طریق صفتها مثال آورده شده است.

ب- از نظر من، هرآن کسی که، به هر دلیلی، ارزشهای انسانی را نادیده بگیرد و در راه اعتلا و بهبودی شرایط انسانی گام برندارد و برعکس حرفش، عملش سدی بر آن باشد، همان صفات در موردش صدق می‌کند و چپ و راست ندارد.

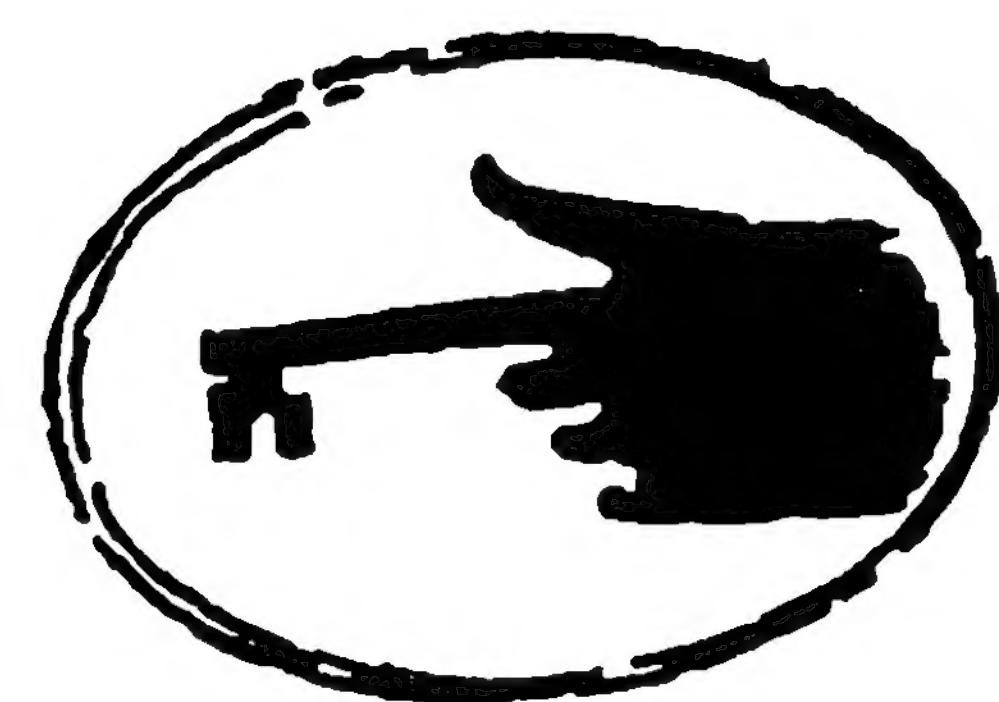
ت- قیمت مجله هم‌اکنون نیز نسبت به هزینه‌های آن (گران شدن کاغذ و...) با ضرر توأم است و اگر قرار بود دست‌کم شورای دبیران مجله بر مبنای تخصصشان (هم‌اکنون هم‌دیفان‌شان در زمینه‌های دیگر) حقوق دریافت کنند، شاید مجبور می‌شدیم بهای مجله را افزون‌تر از آنچه هست اعلام کنیم. حالا اگر نشریه‌های دیگری بتوانند همین مقدار مطالب را در همین تعداد صفحه، با همین کیفیت، ارزان‌تر راهی بازار کنند، شاید به‌خاطر دستیابی به معجزاتی است که در امکان ما نیست.

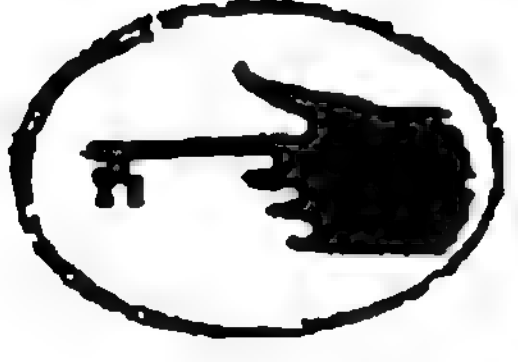
روزنه

هنوز چندان از روزهایی نگذشته است که تا می‌خواستی قد علم کنی، سرت را بالا بگیری، از حق و حقوق خودت دفاع کنی، مسایل و مشکلات نسل خودت را مطرح کنی، تو را برچسب می‌زدند. کاغذ خوب، محتوای نو، ساختار محکم، شکل شکیل از آن‌ها بهتران بود و تو اگر هم امکانش را می‌یافتی، نباید از آن بهره می‌جستی، نباید جسارت می‌کردی و پایت از گلیمت درازتر می‌شد. وقتی استاد داشت در عقب‌افتادگی خودش دست و پا می‌زد، تو نیز می‌بایست از او تبعیت می‌کردی. به یقین مصلحت این بود و گرنه خود استاد هم می‌توانست چنین بنویسد یا چنین بگوید یا چنین عمل کند. نتیجه هم، امروز در اختیار ماست:

استبداد ذهنی چنان جامعه را بلعیده که ما را حتا بیش از دوران حافظ عقب‌افتاده نگه داشته است و سبب گشته مغول درونی مان دیگر حتا اجازه بروز حافظ‌های زمانه‌مان را هم ندهد. به‌راستی بیهوده دلمان خوش است که شعر نو و داستان نو داریم، هرچند که در خلوتمان می‌دانیم که در این افق تنگ مقلدانی بیش نیستیم. هنوز ذهن و زیانمان، مهم‌تر از آن، منشمان، اندیشه‌مان، بر مبنای انقیاد است. هنوز منتظریم بلند شدن چوب استاد بر ما سایه بیندازد تا دریابیم راهمان از کدامین سو است. هنوز منتظر اشارت مرشدیم تا سینه چاک چاک کنیم. هنوز می‌پنداریم ادای دین به استاد در مدح و ثنای او نوشتن و سرودن و نهایت تحفه‌دادن است. هنوز خیلی زود فراموش می‌کنیم که کی با ما چه کرده است. شهرتش را چگونه و از چه طریق به دست آورده است. همین که به نام و نوایی رسید و داشت می‌رفت تا در ردیف پرآوازان قرار بگیرد، با این گمان که از آن آواز، نوایی حاصل شود، مدح و ثنایمان شروع می‌شود. گذشته‌مان را نادیده می‌گیریم و انتظار داریم روزی روزگاری امروزمان درست شود. بهتر از حال گردد.

هنوز نتوانسته‌ایم مسایل سیاسی و فرهنگی، به‌ویژه ادبی مان را از هم تفکیک کنیم. (این بحث خارج از این موضوع است که هر حرف و حرکتی، خود به‌نوعی عملی سیاسی است.) هنوز جایگاه رجل سیاسی را با شخصیت ادبی یکی می‌انگاریم. مطلق‌گرایی تا بدان حد در ما ریشه دوانده که هنوز بر این گمانیم که چپ‌آواز، هرگز راست‌آواز نمی‌شود. هنوز چپ را تنها به نام چپ بودن می‌ستاییم و راست را به نام راست بودن تکفیر می‌کنیم. اصل اندیشه را رها کرده‌ایم و به شاخ و برگ‌هایش چسبیده‌ایم. خلاقیت را کشته‌ایم و خالق را می‌ستاییم. هنوز ادبیات معاصر بیش از چند چهره مشخص ندارد. به یقین اگر





هدایت و نیما هم می‌خواستند به فکر ملاحظات باشند، غم نان بخورند، حسرت مرشد داشتن داشته باشند، امروز نامی از آنها نبود. اگر هوشنگ ایرانی به این می‌اندیشید که ممکن است حرفش به مزاقها خوش نیاید و برچسب شکم سیری نصیبش شود، اگر فریدون رهنما می‌خواست فکر کند فلانی فردا متلکش می‌گوید و ممکن است لقب شوونیست، ناسیونالیست و... به او بزنند، ما امروز مقلدانی از این هم عقب‌افتاده‌تر بودیم.

نگاه کنید به آثاری که منتشر شده است. به وضعیتی که داریم. در چنبره بسته‌ای دست و پا می‌زنیم. به‌ظاهر در آثارمان سبکهای ناتورالیسم، رئالیسم، سوسیال‌رئالیسم، مدرنیسم، پست مدرنیسم دیده می‌شود و بارها و بارها در نقد ادبی از رئالیسم جادویی، جریان سیال ذهن و داستان نو و رمان نو حرف زده شده است، اما وضعیت جامعه ادبی ما، هنوز هم در تاروپودی از ریشه‌های دوران نویسندگان تذکره‌الاولیاء، گلستان و نهایت پریشان‌دست و پا می‌زند.

نشریه‌های دولتی و غیردولتی را ورق بزنید! کجا (مگر گه گذاری) نقدی بر اثر فلان شاعر بزرگ و یا فلان نویسنده بزرگ به‌دست می‌آید که در آن جز ستایشنامه‌ای ابلهانه و به حقارت کشیده شدن منتقد و نشریه چاپ شده باشد؟ اگر هم دشنامی بوده اغلب گویی نه برخاسته از بررسی نقاط ضعف اثر که ناشی از تسویه‌حسابهای شخصی و محکومیت دگراندیشی بوده است. بیشتر منش شاعر یا نویسنده خارج از متن ملاک قرار گرفته است. منتها زیر پوشش ساختار، فرم، زبان و محتوای اثر. چرا که در تمام دوران، در تمام گذشته به‌جز چند استثناء؛ روشنفکران ما، و به‌طبع آن نشریه‌های ما، حالتی انفعالی داشته‌اند. به‌جای تحقیق به تحریک تن داده‌اند و به‌جای تفکر خلاق، در برابر فرهنگهای دیگر، منفعل و خودباخته بوده‌اند. به‌ناگزیر از دل ملاحظه‌کاریها و مصلحتهایشان، ناخواسته هم بوده، مرشد و مراد و نهایت کیش شخصیت برخاسته و ابتکار عمل را از عاملان واقعی فرهنگ گرفته است. اگر هم، هرازگاهی، کسی جسارت کرد و نقدی بر اثری بر مبنای اصول نقد نوشت و دلایلی آورد که استاد کارش را بلد نیست یا از عهده برنیامده، بنا به سابقه‌های پیشین فریاد برخواهد خاست که توطئه کرده‌اند: قصد، نقد اثر من یا رد من نیست، می‌خواهند همه‌مان را برانند. سپس، سیل برچسبها و موش‌دوانیها آغاز می‌شود تا به شکلی آن نشریه جسارت ورزیده در محاق فراموشی بماند و بعد از مدتی تعطیل شود و یا دست‌کم، منتقد از میدان به‌در شود و باز اگر نتوانستند، به‌انگه‌ها رنگ و جلا بدهند و نشریه و منتقد و نویسندگان آن را به‌طور کلی وابسته به اجنبی و خودی و عقده‌ای و... بخوانند. شکلی که سالها شاهد آن بوده‌ایم و سبب شده که حق و

ناحق، حقیقت و مجاز با هم سرکوب و رانده شوند، تر و خشک با هم بسوزند و دودش چشم روشن بین حقیقت را بیازارد.

پس اکنون شاید این آگاهی، خود گامی سودمند باشد برای رهایی از این بند. شاید، به مدد شما، شما روشنفکران، شاعران، نویسندگان، منتقدان و به‌طور کلی فرهیختگان و هنرمندان امروز، این نشریه، محملی باشد برای دست یافتن به امکانی بهتر. دست یافتن به رهایی از سیطره شخصیتها، مرشدها، مرادها، گروه‌ها و دار و دسته‌ها.

پس، بار دیگر همه را دعوت به همکاری می‌کنم. همکاری نه با من یا گروه دبیران و نویسندگان نشریه تکاپو، با فرهنگ ایرانی، با ادبیات امروز. دست‌کم، انتظار می‌رود، امروزیان: شاعران، نویسندگان، منتقدان، نقاشان، طراحان و تمام کسانی که به‌نوعی احساس می‌کنند امروزی هستند و می‌خواهند امروزی بیندیشند و به‌فردا هم تعلق داشته باشند، گامی پیش بگذارند و کیش شخصیت، احترام نابجا به بزرگتر را کنار بگذارند و به فرهنگ و به‌ویژه ادبیات امروز و آینده این کشور بیندیشند. سعی کنند به‌جای شخص، معرفت را دریابند. به اندیشه دل ببندند. احترام به بزرگتر و ارج و قرب کسی که پیراهنی بیشتر پاره کرده است، خارج از حیطه اندیشه و ادبیات مطرح است. اندیشه و ادبیات درس اخلاق نیست. چه پیران بزرگی که فقط به‌دلیل پیر بزرگ بودنشان ادبیات و فرهنگ ما را از حرکت اصیل خود بازداشتند.

حرف آخر این که، این دعوت تنها ادای وظیفه نیست. تنها احترام گذاشتن به خواننده و شاعران و نویسندگان و منتقدان و روشنفکران نیست، نوید به آینده‌ای بهتر است:

آینده‌ای به دور از بده و بستانهای مسلکی حقیرانه، آینده‌ای رها شده از شبان، مرشد، مراد، استاد، آینده‌ای با ادبیاتی خارج از ادبهای مرسوم، آینده‌ای که در آن دیگر انسان آزاد، خلاق، اندیشمند، متعهد، مسئول مجبور به کتمان واقعیت عقب افتادگی استاد نیست، مدح و ثنای استاد را در انتقاد از اندیشه او و پیشی گرفتن از او می‌داند. فراموش نمی‌کند که کی چه کرده است و کی چه می‌کند تا امروز و فردا هم، دیگر کسی با ما و نسل بعد از ما آن نکند که با نسل پیش از ما و ما کردند.

انسان آزاد و اندیشمند امروز، هنرمند امروز، رجل سیاسی را در جایگاه خودش می‌سنجد و شخصیت ادبی را با محکهای ادبی احترام می‌گذارد. بازیهای سیاسی-ادبی را درمی‌یابد و از شخصیتهای ادبی-سیاسی می‌خواهد که این هر دو را همسنگ نخوانند. (تقیق)

خرداد ۱۳۷۲ خورشیدی

سیروس علی نژاد

منزلت روزنامه‌نگار



چند روز پیش وقتی نظر یک روزنامه‌نگار قدیمی را دربارهٔ ویژگیهای یک نشریهٔ خوب پرسیدند به خلاصه‌ترین شکل گفت: آگاهی دادن و دادخواهی کردن. به محض دیدن این عبارت یکبار دیگر فکر کردم روزنامه‌ای که مال ملت نباشد، روزنامه نیست. یعنی روزنامه‌ای که دولتی باشد، روزنامه نیست چون نمی‌تواند وظایف یک روزنامهٔ خوب را انجام دهد. اگر قرار باشد وظیفهٔ روزنامه آگاهی دادن و دادخواهی کردن باشد، روزنامه‌ای که متعلق به دولت باشد، چگونه خواهد توانست از عهدهٔ این وظایف برآید؟ غرض از آگاهی در اینجا کمی فراتر از آگاهیهای متداول علمی و معلومات عمومی و قاعدتاً عبارت است از دادن اطلاع از طرز عملکرد افراد و سازمانهای دولتی، طرز سلوک و رفتار آنان با مردم، پایبندی آنها به قانون و اجرا کردن قانون به نحوی که قانونگذار معین کرده است و راه و روش بهتر حکومت کردن و ارتباط حکومت‌کنندگان با حکومت‌شوندگان و از این قبیل. وگرنه آگاهی به آگاهیهای از نوع پراکندن معلومات عمومی (از آن نوع که در جدولهای سرگرمی داده می‌شود) و دانستنیهای ضروری از قبیل خاصیت ویتامینها بدل خواهد شد. که به یقین مقصود آن روزنامه‌نگار نبوده است و مقصود ما هم نیست. دادن اطلاعاتی از این دست را لابد پاره‌ای از ماهنامه‌ها و کتابها و برخی از برنامه‌های رادیویی می‌توانند برعهده بگیرند. اگر هم در صفحات پاره‌ای روزنامه‌ها، هراز چندی یکبار یا بطور منظم مطرح شود، هیچ ناقض آن وظیفهٔ اصلی و دادن آن آگاهیهای مهمتر نیست. اگر قصد از دادن آگاهی

پرداختن به معلومات عمومی باشد، البته روزنامه‌های دولتی خوب از عهده برمی‌آیند.

چنین گمان می‌برم که در کشورهایی که مطبوعاتش دولتی است، چون اطلاعات اساسی قربانی اطلاعاتی از نوع معلومات عمومی می‌شود، از قضا سطح معلومات عمومی که معمولاً به‌کاری نمی‌آید خیلی بالا می‌رود و در کشور ما هم با نشریات رنگارنگی که در این سالها هر سازمان و موسسه دولتی از محل بودجهٔ عمومی انتشار می‌دهد، کمبودی در این زمینه‌ها وجود ندارد. اما چون قصد از آگاهی، دادن آگاهیهای مهمتر و اساسی‌تر، بویژه انتقاد از عملکرد دولتها و نشان دادن کارهای ناصواب و روشهای بهتر حکومت کردن از نظر منافع عموم است، چنین وظیفه‌ای از عهدهٔ روزنامهٔ دولتی برنمی‌آید، چرا که انجام چنین وظایفی با منافع دولت و دولتمردان و طبعاً روزنامه‌های دولتی که تریبون آنانند، در تضاد می‌افتد. از این رو انجام چنین رسالتی از جانب روزنامه‌های دولتی اساساً متوقع نیست. در تاریخ مطبوعات هرگاه دولت روزنامه‌ها را تصاحب کرده، نه برای پرداختن به چنین وظایفی که بطور معمول برای جلوگیری از انجام چنین رسالتی بوده است. بدین جهت وجود روزنامه‌های دولتی روزگار یادآور برخی امثال ناخوشایند آن در جهان است که روی هم رفته دورهٔ همهٔ آنها به سر آمده است. مثلاً یادآور روزنامه‌های «دولت علیه» است که بیش از صد سال از روزگارشان سپری شده، و امروز دیگر با این همه فاکس و تلفن و تلکس و رادیو و تلویزیون، لازم نیست حکام و والیان و وابستگان حکومت از تصمیمات مرکز از طریق روزنامه آگاهی یابند و نمی‌یابند. یا یادآور وضع و حال کشورهای دیکتاتوری است. شما در اتحاد جماهیر شوروی، روزنامهٔ غیر دولتی و مستقل نمی‌یافتید. کشورهای امارش هم روزنامهٔ آزاد نداشتند. به عبارت دیگر فقط در کشورهای دیکتاتوری است که صرفاً روزنامهٔ دولتی حضور دارد. در کشور ما که ملت و دولتش قایل به حکومت دیکتاتوری نیستند، وجود روزنامهٔ دولتی را چگونه می‌توان توجیه کرد؟

روزنامهٔ دولتی در چنین کشوری تنها آلت تبلیغ در اموری می‌شود که مردم بدان باور ندارند. فرض کنید شخصی که منصوب دولت است در روزنامه‌ای که از محل بیت‌المال راه می‌افتد، خودش با خودش مصاحبه می‌کند و عملکرد دولت را در بُعد کلان در چند سال گذشته معجزه می‌خواند و تیتراژ اول می‌کند. نزد مردمی که با گرفتاریهای دهشتناک اقتصادی-اجتماعی روبرو هستند، آیا چنین تعبیری جز تمسخر واژهٔ «معجزه» معنای دیگری خواهد داشت؟ چنین است که روزنامهٔ دولتی حتا اگر در بهترین کیفیت چاپ شود، نامهٔ تبلیغات می‌شود هیچ حکومت مردمی به خود اجازه نخواهد داد که بیت‌المال را صرف چنین روزنامه‌هایی کند. ممکن است بگویند در ایران که دولت از میان مردم برخاسته، روزنامهٔ دولتی همان روزنامهٔ مستقل غیردولتی است. از قضا هرچه حکومت مردمی تر باشد کمتر پول بیت‌المال را صرف تبلیغ برای خود می‌کند. وقتی حکومتهای دیکتاتوری پول مردم را صرف تبلیغات برای خود می‌کنند، پس یکی از معیارهای ملی بودن و خاستگاه مردمی داشتن، فاصله گرفتن از روش کشورهای دیکتاتوری است.

به نظر می‌رسد حکومتهای برخاسته از میان مردم نیازی به روزنامهٔ دولتی ندارند چرا که آنها به انتقاد علنی و مبارزه با فساد و ناروایی باور دارند و می‌دانند که روزنامه‌های ملی و مردمی چشم و گوش آنها در امر این مبارزه هستند. علاوه بر این آنها برای تبلیغات خود رادیو تلویزیون را در اختیار دارند. پس در بخش تبلیغاتی خود دچار کم و کاستی نخواهند بود. روزنامه‌ها را آزاد خواهند گذاشت تا چشم و گوش آنان باشند و بر هر خرده‌گیری و انتقاد آنان به منزلهٔ یک گزارش از جانب اعضای مورد اعتماد خود خواهند نگریست تا امور مملکت را هرچه بهتر بگردانند و لکها و ناپاکی‌ها را از میان بردارند و دستگاهی تمیز و پاکیزه بسازند. از این راه است که دولت و روزنامه‌نگار هر دو به منزلت می‌رسند. البته اول روزنامه‌نگار به منزلت می‌رسد و سپس از طریق او و روزنامه‌اش، دولت. در روزنامهٔ دولتی روزنامه‌نگار منزلتی نخواهد داشت، چون مأمور دولت فرض خواهد شد. وقتی روزنامه‌نگار مأمور دولت باشد، حتا اگر حرف درستی بنویسد، آن سخن نافذ نخواهد بود و باور عمومی نخواهد پذیرفت. برعکس اگر مستقل باشد یا فرض شود، حرفهای حتا کمی اغراق‌آمیز او از طرف مردم پذیرفته خواهد شد. همه چیز حکایت از آن دارد که ما نباید به عنوان یک روش سیاسی روزنامه‌ها را در دست دولت نگهداریم. این روش حکومت را از خاستگاه مردمی آن دور خواهد کرد. (ت)

تالار بزرگ...



□ تالار بزرگ و شاخه‌ها در ذهن در خرابی باد. کسی در تالار نبود و گرنه امروز در تالار بزرگ همه ما می‌مردیم. به کنار پله‌ها که رسیدیم عمر از نیمه گذشته بود. ابر بود و باد بود. ساکت شدیم که عمر، مانده روز را طی کند. دستهای ما نازک می‌شد و صاحبخانه ما را فراموش کرده بود که هنوز در خانه‌اش هستیم. هر شب در تالار بزرگ پس از آن که عبور برگها را بر شاخه‌ها می‌دیدیم، صاحبخانه به‌هنگام خداحافظی به یاد می‌آورد که ما در روزگاری مهمان او بوده‌ایم. هر شب به‌هنگام خداحافظی در کنار پله‌ها به ما خیره می‌شد و می‌گفت: باغها در جوانی من حوصله گل سرخ را نداشتند. من باران را در جوانی خیلی ارزان فروختم. آنگاه از پله‌ها بالا می‌رفت و ما تا سپیده صدای او را می‌شنیدیم که می‌گفت: من باران را در جوانی ارزان فروختم.

همسایه‌ها هر روز صبح قبل از طلوع آفتاب از راههای دور به خانه می‌آمدند و از ما سراغ صاحبخانه و باران را می‌گرفتند. گاهی که فرصت فراوان بود همسایه‌ها از آرزوهای حقیر و سرنوشت خود در باران بهاری می‌گفتند. ما از شنیدن آرزوهای حقیر آنان غمگین می‌شدیم و می‌گفتیم: صاحبخانه گفته است که من در جوانی باران را خیلی ارزان فروختم. ما فقط در بعضی از روزهای هفته یک لبخند آنها را دوست داشتیم. این لبخند حاشیه‌ای بر روز بود و مقدمه‌ای برای شبهایی که ما از خانه دور بودیم. همسایه‌ها در روزهای تعطیل با آذوقه فراوان به خانه ما می‌آمدند سراغ صاحبخانه را از ما می‌گرفتند و به آسمان خیره می‌شدند و از کسالت و امید به زیر سرپناهای خانه می‌رفتند.

همسایه‌ها در همه این سالها، همه ذخیره‌های طلا را که در سردابه‌ها و زیرزمین خانه‌ها پنهان کرده بودند از زیر خاکها بیرون آوردند و همه آن طلاها را صرف خرید چتر کردند. همه انبار خانه‌ها از چتر انبوه بود. انبوهی از چترها در خانه‌ها به قول صاحبخانه ما «منظومه فلاکت» بود. ما را رهایی از چترها و همسایه‌ها نبود. بر فراز خانه ابری‌های قدیمی را می‌دیدیم که کهنه شده بودند گاه از ناامیدی تکه‌های ابر را به رنگ سبز و گاهی صورتی می‌دیدیم. یک شب هنگام که دانستیم صاحبخانه به خواب رفته است آسمان را نگاه کردیم و با اندوه در کنار لکه‌های ابر گلهای آفتابگردان را دیدیم که افسون آن ابرهای قدیمی شده‌اند و به رنگ آنها درآمدند. به همسایه‌ها گفتیم. همسایه‌ها نگاه کردند و تا سپیده زار، زار گریستند. آن شب همسایه‌ها حتا



جرات نیافتند چترها را باز کنند. به تالار بزرگ آمدیم در خرابی مهتاب پنجره‌ها را مسدود می‌کرد به خواب رفتیم. صبح از صدای صاحبخانه پی شدیم. در انتهای پله‌ها ایستاده بود و از ما سراغ همسایه‌ها را می‌گرفت. چرا هنوز به آسمان خیره هستند. رویای صبحگاهی ما از نور و حدس و گمان انبوه بود تا ظهر به هنگام ناهار رویا را حرمت می‌نهادیم و گاهی به آسمان خیره می‌شدیم.

همسایه‌ها روز دیگر طاووسان را از باغها به خانه ما آوردند صاحبخانه هنگام که طاووسان را صدا کرد طاووسان در خون غلتیدند. به چهره صاحبخانه که نگاه کردیم تصویر طاووسان بر پرده‌های پنجره می‌دویدند. روز تلخی بود. ما تا شب سکوت کردیم و فرشتگان هم در همسایگی ما نبودند که ما را تسلی دهند.

گونه‌های ما از فرط سرما افسون شده بود. برگهای درختان نقش پر طاووسان را داشت. همسایه‌ها به آن برگها دل بستند. صاحبخانه گاهی تا سپیده بیدار بود که ما آسمان را نگاه نکنیم. کبوتران هم به امید باران به زیر سقفها می‌رفتند. کبوتران جاده‌ای خاکی را یک شب تا صبح نوک زدند از جای نوک کبوتران جاده‌ای به رنگ آبی روید. آن جاده بوی آب می‌داد و گاهی در روزهای تشنگی ما آن جاده آبی تسلی بود. پیری و استخوانهای شکسته را گاهی در کنار چهره صاحبخانه دیده بودیم. لختی روشنایی را در کنار گلهای آفتابگردان خانه دیده بودیم. می‌خواستم برای صاحبخانه از خوابها و برهنگی روح خود بگویم که او در شب مه‌آلود آدینه به کنار پنجره آمد و گفت:

مرا عفو کنید که من دیگر نمی‌توانم هوای این تالار را استنشاق کنم، رویای من هم مددی نیست، شما هم که در همه ایام سال به آسمان خیره هستید و مرا نگاه نمی‌کنید. پس سفر من آغاز می‌شود و من به بام می‌روم. ما و همسایه‌ها تا آن روز معنی بام را نمی‌دانستیم. پس از سفر صاحبخانه به بام شاخه‌ها سنگین شدند، میوه‌ها از شاخه‌ها به زیر درختان انبوه شدند. فصلها می‌گذشت ما ساعتها در زیر شاخه‌های درختان سخن از زمستان گفته بودیم - سخن از نسیان و حافظه می‌گفتیم.

همسایه‌ها به پایتخت رفته بودند تا معنی بام را از مردمان پایتخت جویا شوند. ما در غیبت همسایه‌ها شبها در زیر شاخه‌های درختان جمع می‌شدیم و می‌گفتیم: ما سرانجام از آواز فرشتگان خواهیم آموخت که راه شهرهای گرمسیری به ما نزدیک است و در سفر ما به شهرهای گرمسیری ما را نه نیاز به پالتو است و نه نیاز به کفشهای گرم. ما یاد داشتیم نخستین بار که صاحبخانه را در پشت پنجره در جوانی دیده بودیم صاحبخانه بر تن پالتو داشت. زمانی دراز گذشت تا ما معنی پالتو را دانستیم. صاحبخانه را در آن سالها در همه فصول سال بخارآلود و مبهم می‌دیدیم. در همان روزها بود که همه نقدینه ما را گرفت و به ما قول باران داد. ما سالها معنی باران را نمی‌دانستیم. نخستین بار سیاحی که از شهرهای دور آمده بود و در طلب تکه‌ای نان بود کلمه باران را برای ما معنی کرد. در آن ایام نمی‌دانستیم که صاحبخانه در کودکی به ما قول باران داده بود. ما آن روزها سفر و کشتی را دوست داشتیم. صاحبخانه نیمی از ثروت پدران ما را گرفت تا به ما معنی شکیبایی را بیاموزد.

ما در آن روزها که معنی شکیبایی را آموخته بودیم در سکوت خانه و جهل بود که ما بالغ شدیم. همسایه‌ها از سفر پایتخت به خانه باز گشتند. در شبی که معنی بام را دانستیم صاحبخانه به پشت پنجره آمد و گفت: شما را زحمت سفر بیهوده بود. اگر مرا یار می‌دانستید من فاش می‌کردم معنی بام را، مدام مرا بیاد آورید. غم شما را غم خود دانم. اکنون متاع مرا برف است که شما نه معنی متاع دانید و نه معنی برف دانید.



صاحبخانه را دیگر ندیدیم. همسایه‌ها همه روز را به فروختن مانده طلا و زیورهای پر می‌کردند تا معنی برف را بدانند. روزی که باران آمد ما در خانه نبودیم. همسایه‌ها هم به پایتخت رفته بودند.

عاشقان

قدر عاشقان دانند

است و اندوه، در پس هر پرده از آفرینشی که نقش می‌زنند، همچون نسیمی که از سالهای ازدست رفته بهشت می‌وزد، موج در موج از جانب آنان به سوی ما می‌آید. همدرد و مهربان، در خانه‌های ما که به مقبره‌های خانوادگی مانند است با تمام شکوه و جلال خود خیمه می‌زند؛ و ما کر مانده‌ایم و کور، گرفتار اندیشه‌های از پیش پذیرفته شده‌ای که بی‌اندیشگی‌شان سرسام‌آور است. صدای خنده‌ی خدایی آنان را نمی‌شنویم هنگامی که به چهره‌های غرّه‌ما می‌نگرند که گمان می‌بریم هستیم زیرا می‌اندیشیم، غافل از آن که آنچه می‌اندیشیم نیستیم.

این، کشف والای فلور است که با نیروی بی‌پایان خود فراتر از روح تاریخ جهانی ایستاد و نشان داد که خصایص یک قرن را نمی‌توان بدون در نظر داشتن هنر و بویژه رمان، تنها با تکیه بر شناخت ایده‌ها و مفاهیم نظری دریافت.

کشف فلور چیزی بیش از حماقت پایان‌ناپذیر بشری را، که مطلب چندان تازه‌ای نیز نبود، آشکار کرد؛ قلمروی که مکاشفه او گسترده، به حماقت جاودانی، معنایی بسیار گسترده‌تر از فقدان ساده‌آگاهیها بخشید. پیش از فلور، حماقتی که او حیوانیت سرشت انسان‌نماید با آموزش و پرورش، به نظر، اصلاح‌ناپذیر می‌آمد؛ اما فلور؛ با رمانهایش و مهمترین آنها پرورش احساسی نشان داد که حیوانیت از ساحت وجود بشر جدایی‌ناپذیر است، از میان نمی‌رود و به همراه هر پیشرفت خود نیز پیشرفت می‌کند.

شگفت اینجاست که این کشف تکان‌دهنده و رسواگر، با نزول سرافرده‌یی آسمانی که رمان مقدس اوست شکل می‌بندد؛ فلور چون قادری متعال، بر این تضاد آگاه است:

«در من، از نظر ادبی، دو شخصیت متضاد هست: یکی آنکه شیفته مبالغه‌هاست و مفتون مغازله‌ها و مسحور بلندپروازیهای عقاب‌وار و همه طنطنه‌های سبکها و همه قله‌های رفیع اندیشه‌ها و عقیده‌ها؛ و دیگری آن که به دنبال حقایق نقب می‌زند و زمین می‌کند و خاک برمی‌دارد و تا آنجا که می‌تواند کاوش می‌کند، آن که دوست دارد بر جزئیات ناچیز همان قدر تأکید کند که بر کلیات باشکوه، آن که می‌خواهد شما آنچه را او عرضه می‌دارد مستقیماً و تقریباً با پوست و گوشت لمس کنید؛ و این شخص دوست دارد بخندد و از حیوانیت سرشت انسان لذت برد...»

نامه به لوییز لو که ۱۶ ژانویه ۱۸۴۲
لبخند جادویی او بر چهره زیبایش مانع از آن نیست که پی به اندوه کیهانی او از این تضاد غم‌انگیز نبریم:

«حیات انسانی نمایشی غم‌انگیز است؛ در این تردید مکن: زشت است و سنگین و پیچیده. تنها هدف هنر از چشم مردم حساس، این است که به افسونی همه ناملايمات را دود کند و به هوا بفرستد.»

نامه به امیلی باسکه ژوئیه ۱۸۶۴
این افسون نجات‌بخش، هنر رمان است که با توازن نیروی پنهان خود، به رمان نویس تعادلی می‌بخشد که در هماهنگی آن، نقشهای پراکنده دردها و نگرانیها را به طنز و سادگی رو می‌کند:

«فکر می‌کنم اولین باری خواهد بود که مردم خواهند دید کتابی، هم قهرمان اول زنش را دست می‌اندازد و هم قهرمان اول مردش را.»

فلور جوان را می‌بینم، چهارده ساله، باریک و بلند، به زیبایی خدایی از یونان که نه از موهبت‌های خود آگاه است، نه در بند تأثیریست که در دلها به جای می‌گذارد. تابستان ۱۸۳۶ در ساحل تروویل. روی ماسه‌ها پیراهنی زنانه می‌بیند که نزدیک است امواج آن را به خود کشند. خم می‌شود، پیراهن را برمی‌دارد و کمی دورتر می‌گذارد تا از موجهای دریا درماند بماند. زنی زیبا، بیست و شش ساله و گندمگون با چشمهایی سوزان که مژگانی بلند بر آنها سایه انداخته‌اند، به خاطر این حرکت لطیف، با مهربانی از او تشکر می‌کند.



اولیاء غریبان جهانند، از آن که روی به خدا دارند؛ به جهان یاری می‌رسانند و از آن یاری نمی‌جویند. وجودشان کیمیاییست که بر مس ریختن حاجت نیست. پیش مس برابر می‌افتند و آن را زر می‌کنند؛ کمال کیمیا این است. فروخته می‌شوند، اما چیزی از دست نمی‌دهند و به دست نمی‌آیند. آن دو کلام راز را با چاه می‌گویند، چاه یوسف، زندان یونس. به معمایی می‌مانند که تحقیق در آن سر از افسانه و افسون در خواهد آورد. نشانه ایمان که آرامش

«من در ایام جوانی خود به عشقی بیکران و بی بازگشت و عمیق و خاموش گرفتار آمدم. سراسر شبها را با تماشای ماه به روز می آوردم و هر دم طرح آن می ریختم که او را بر بایم و راه ایتالیا را در پیش گیرم. جان و تنم دستخوش شکنجه بود؛ هرگاه که بوی برودشش را می شنیدم دست و دلم می لرزید و هر وقت نگاهی به من می کرد رنگ رخ از دست می دادم. من همه این چیزها را دیده‌ام. هر یک از ما در دل خود خانه شاهانه‌ای دارد. من در این خانه شاهانه را گنج گرفته‌ام، اما این خانه ویران نشده است.»

سال ۱۸۵۸

فلویر با زیبایی شاعرانه‌ای که کار کلمات دقیق اوست اهمیتی برای تجربه قایل نیست. در بند تجربیات نمانده است، زیرا دریافته تجربه که بنده رویداد است به مرور زمان انسان را مجربتر می کند اما آگاهتر نه.

دهم اوت سال ۱۸۶۸؛ نشانی از آن جوان بی اعتنا به زیبایی خود نیست، اما در انزوایی خلاق، نفس ایمانی استوار، خبر از استمرار می دهد که جلوه تقدیس است. سر زیبایی را می بینم که روی کاغذ خم شده، در نامه‌ای برای «ژرژ ساند» این کلمات را می نویسد:

«رها کن این دغدغه پیامدها را! من پولدار و بی پول نمی شناسم، غالب و مغلوب هم سرم نمی شود؛ این چیزها را اصلاً قبول ندارم. من نه عشق می خواهم و نه نفرت، نه ترحم و نه خشم. همدردی، آری! این یکی چیز دیگری است؛ انسان هر چه از این داشته باشد باز هم کم دارد...»

فلویر دیگر در بند آن نیست که خوشایند تعداد بیشتری از مردم قرار گیرد؛ به یمن اشراقی درونی به ذات هر چیز آگاهی دارد. می داند که تأیید دیگران، بندگی اندیشه‌های از پیش پذیرفته شده را به دنبال خواهد داشت.

در حریم مکاشفه حرمتی ست که راه بر نااهلان پنهان می کند:

«هرگز شهود درونی هنرمند را به حالات آدمی که واقعاً دستخوش او هام و خیالات پوچ شده تشبیه نکنید. من هر دو این حالات را خوب می شناسم؛ و می دانم که میان آن دو تفاوت از زمین تا آسمان است. در آن حالت که به حق می تواند حالت درگیری با او هام و خیالات خوانده شود، هر چه همواره هست ترس است و دیگر هیچ؛ آدم در آن حالت احساس می کند فردیت و تشخیص او دارد از وجودش رخت برمی بندد؛ احساس می کند دارد راستی راستی می میرد. در شهود شاعرانه، برعکس، شادی است؛ چیزی هست که در تو حلول می کند، درست از آن گونه که دیگر نمی دانی به راستی در کجا قرار داری.»

سال ۱۸۶۸

فلویر چیزی را بهتر و والاتر از مشاهده و مکاشفه، در جهان سراغ ندارد. دیگر در بند آن نیست که خودی که همواره انسان به دنبال آن است، کجاست. پاسخ واپسین از درون می آید. آگاهی آدمی، در آغاز، همه ناآگاهی بود. آنگاه داستان خوردن میوه ممنوع پیش آمد و این سرچشمه جهان ما بود. به بیرون از باغ بهشت رانده شدیم. اما همیشه در ما خواهشی هست خواهان بازگشت به آن بی گناهی پیشین، به نفس آفرینش، به زمانی که تنها خدا بود و هنوز جهان را نیافریده بود.

فلویر مانند هر هنرمند راستین، خواهان یگانگی با خداست:

«این لحظات به زیبایی، حتا از ذات فضیلت هم گوی سبقت می ربایند، از آن که بسیار وارهیده‌اند از هر آنچه از خودی نشان دارد و از پیوندهای انسانی. من گاه (در روزهای خوش روشنایی ام) برق ناپایای شور و حالی را به چشم دیده‌ام که رعشه در چهار رکنم انداخته و سراپای وجودم را، از ریشه ناخن پاهایم تا بن موهای سرم، در خلسه‌ای روحانی، فراتر از شوق زندگانی، غرق کرده است؛ خلسه‌ای از آن دست که با آن، نام و ننگ و شهرت هیچ است و شوق و شادی پوچ.»

۲۴ آوریل ۱۸۵۲

فلویر به برکت کار رمان و انضباط دایم در آن که با دشوارترین ریاضتها برابری می کند، به والاترین اندیشه‌های عرفانی شرق راه می برد:

«هنرمند باید چنان در اثرش حضور داشته باشد که خدا در خلقتش؛ نامریی ولی قادر متعال؛ همه جا باید او را حس کنیم و هیچ جا نباید او را ببینیم.»

۱۹ فوریه ۱۸۵۷

این کلمات به معنای دست یافتن به راز آفرینش است. آفرینش در لحظه‌ای از زمان انجام نمی پذیرد. آغاز آفرینش، آغازی بی آغاز است، کاری ست پیوسته و بی زمان. آفریننده به همان گونه که از خود بیرون می شود، به خود باز می گردد؛ و این اشراق است.

اگر خدا، پس از آفرینش جهان، خود را بیرون از آن جای دهد، دیگر خدا نیست، اگر خود را از جهان جدا کند، دیگر خدا نخواهد بود. جهان نیز اگر از خدا جدا شود، دیگر جهان نیست. خدا باید در جهان باشد و جهان در خدا. خدا نمی توانست جهان را نیافریند؛ او با آفریدن جهان خدا شد.

«هرگاه هر کسی - هر چقدر هم که بزرگ یا بی مقدار باشد - بخواهد خود را با آفریده‌های خدا درگیر کند باید، به خاطر سلامت خودش هم که شده، نخست خود را در موقعیتی قرار دهد که دیگر در معرض خطر آن نباشد که قربانی آن آفریده‌ها شود.»

۱۵ دسامبر ۱۸۵۰

انسان امروز، قربانی آفریده‌هاست، قربانی حیوانیت سرشت انسان؛ انسانی که به هر قیمتی خواهان آن است تا خوشایند تعداد بیشتری از مردم شود. برای خوشایند بودن باید بر چیزی مهر تأیید نهاد که همه خواستار آنند.

«فی الجمله تو را یک سخن بگویم: این مردمان به نفاق خوشدل می شوند و به راستی غمگین می شوند...»

با مردمان به نفاق می باید زیست، تا در میان ایشان با خوشی باشی، همین که راستی آغاز کردی به کوه و بیابان برون می باید رفت که میان خلق راه نیست.»

مقالات شمس تبریزی

فلویر می دانست که رمان بزرگ او، پرورش احساسی، در آغاز، ناکام خواهد ماند. هنری ستار، شبی در آپارتمان فلویر، از ارج بسیاری که بر پرورش احساسی قایل است، سخن می گوید. فلویر که به ظاهر از این ستایش غیرمنتظره به وجد آمده، تمام قد به پا می خیزد و با صدایی خشن پاسخ می دهد،

«پس شما از آن خوششان آمده، شما را راضی می کند؟! با این همه، این رمان محکوم به ناکامی ست چون که این کار نمی کند.» آنگاه دستان بلند و نیرومندش را به شکل هرم روی هم می نهد و توضیح می دهد: «مردم آثاری می خواهند که توهماتشان را تشویق کند، در صورتی که پرورش احساسی...»

به اینجا که می رسد دستهای بزرگش را برمی گرداند و آنها را باز می کند، انگار می خواهد رویاهایش را در گودالی بی انتها پرتاب کند.

مردم، در برابر این رمان بزرگ، هنوز هم در این گودال بی انتهایند.

این پرورش احساسی نیست که ناکام مانده است. ناکامی از آن کسانی ست که این رمان را هرگز درک نکردند، نه کشف بزرگ آن را که برای آینده جهان، اساسی تر از هر اندیشه دیگر بوده است نه حریم شهود آن را که با نیروی معجزه‌آسای طنز درونی خود از حیوانیت سرشت انسان برای ابد پرده برداشت.

چاپ و انتشار این رمان به زبان فارسی با نام مادام آرنو، با تمام کاستیهایش، می بایست به منزله جشنی بزرگ می بود، اما با سکوتی باورنکردنی روبرو شد، انگار نه انگار که سرآورده‌ای آسمانی زیر بامهای تاریک ما برافراشته شده است. فلویر راست می گفت: «مردم آثاری می خواهند که توهماتشان را تشویق کند، در صورتی که پرورش احساسی...» دستهای بزرگ و نازنینش را

می بینم که برمی گرداند و می گشاید، انگار می خواهد رویاهایش را در گودالی بی انتها پرتاب کند. خم می شوم، و آنها را با مهر و احترام می بوسم.

اردیبهشت هفتاد و دو

در ستایش لبخند

برای هوشنگ حسامی که سوگوار یار غایب خویش است.



آدمی با حالات، حرکات، حرفها و اندیشه‌هایش، عکسهای از خود در ذهن دیگری به جا می‌گذارد. البته این دیگری است که تصمیم می‌گیرد کدام یک از عکسها را به حافظه‌اش بسپرد. بدین گونه ما در حیات خود، تصویرهایی در ذهن دیگران داریم که هر یک با آن دیگری متفاوت است و بسا که هیچ یک از آن عکسها با تصویری که ما از خویش گمان برده‌ایم شباهتی نداشته باشد. غالباً از سر سادگی و سهولت، آدمها با تصویری ثابت و یک بعدی به حافظه سپرده می‌شوند یا به یاد می‌آیند.

کسی را با نگاهی مهربان، دیگری را با حرکات شتابزده، آن دیگری را با تکیه کلامها و کسی دیگر را با صفتی چون وفاداری یا مقاومت به یاد می‌آوریم. نام و چهره آن کس، با آن تصویر همزمان و یگانه است.

گذشت زمان بعضی از این عکسها را کهنه می‌کند، بیرنگ می‌سازد، به بایگانی غفلت می‌فرستد یا عکسهای تازه‌تری را جانشین آن تصویر مخدوش می‌کند.

مرگ اما تصاویر متعددی از شخص را با شتاب و شدت احضار می‌کند و آن تصاویر گوناگون به‌رغم شباهتها یا تضادشان می‌خواهند چنان با یکدیگر ترکیب شوند که جمع‌بندی از یک زندگی از دست رفته را به دست دهند. تبلور سریع تمامی وقایع و واقعیت‌های یک عمر در یک آن.

در فضای اسطوره‌ای مرگ، یورش عدم آرامش عادی را از ما می‌ستانند، ما را در هوای فنا می‌لرزاند، از پوست خود به‌در شده عواطف و هیجانات ما را

به افراط می‌کشاند، کفه داوریهامان را زیر و بالا می‌کند، میل به بزرگنمایی، بخشایش، غفلت یا دریغ را شدت می‌بخشد. ادای دین زندگی به پایان محتوم شوم خویش.

از آن رو که زندگی با مرگ، تمام شده به‌نظر می‌رسد، ذهن خواستار قضاوتی نهایی درباره یک چهره، یک سرنوشت، یک زندگی پایان یافته است. در این وضعیت علاوه بر تصویر ثابت و ساده‌ای که از او داشتیم، تصاویر فراموش شده یا ناشناخته‌ای از پس خاطرات و وقایع سرک می‌کشند که تا کنون از این منظر بدو نگاه نکرده بودیم. فاجعه مرگ فرد، بهمنی از هیجانات عاطفی را بر سر نزدیکان و یاران او فرو می‌ریزد که پر از تصاویر و داوریهایی است که اندکی از آن به عرصه هشیاری یا به زبان می‌آید. خاطرات و تصاویر فراوانی از هر سو در هر سری فوران می‌کند که رنگی از دریغ، اندوه، عشق و آمرزش دارد. در تلاطم این داوریه‌ها، سراسر زندگی فرد غایب یکبار دیگر در حافظه کسان مرور می‌شود.

از سوی دیگر مرگ ابعاد عظیم و گاه غیرواقعی به چهره یار غایب می‌دهد که کار دل است و عقل را در آن راهی نیست. یافتن و ارزیابی اندازه‌های واقعی شخصیت یک انسان، که دفتر حیاتش در این سوی وقایع هر روزی بسته و در آن سوی خیال و حافظه گشوده شده است در حول و حوش روزهای مصیبت، دشوار بل محال است.

سعی می‌کنم بر اندوه بیقرار خود چیره شوم و طرح چهره دوست از دست رفته‌ام را آن‌طور که می‌انگاشته‌ام ترسیم کنم. این تصویری شخصی است، ساده است، حالتی گذراست، اما پس پشت خود دنیای پیچیده و پرابهامی را بازتاب می‌دهد مثل نام هر کس که سراسر دنیای شگرف و تو در توی او را در پس هجاهای کوتاه خود، خلاصه می‌کند.

نام او، چهره‌اش، زندگی‌اش در مهمترین ویژگی او در «لبخندی شکیبا» به یاد می‌آید. به‌هنگام کار در اداره به وقت فراغت در خانه، در اتومبیلش وقتی که بچه‌ها را به مدرسه می‌برد، در مهمانی وقتی که هوشمندانه و کوتاه سخن می‌گوید، در شبهای بمباران که مرگ بالای سر کمین کرده است، در سفر، در حضور و در غیبتش هم.

او جدی، غمگین و صبور است اما لبخند می‌زند. اضطرابی دارد برای زندگی، برای خانواده‌اش، کارش، برای وطنش، اما لبخند می‌زند. جهان را می‌شناسد، روزگار پلشت دوزخی را هم، اما دوران ناسازگار را برای خود و برای دیگران، با لبخندی پر شفقت تحمل پذیر می‌کند.

در این صحنه که صبوری و شادی از آن غایب است، او با لبخندش می‌آید، لبخندش صحنه را پر می‌کند، نشاط خجسته او همه گیر می‌شود. او نمونه یک انسان سالم و طبیعی است بی ادعا و ادایی.

زنی که با شور حیات، نظم طبیعت و نشاط آفرینندگی همسو و یگانه است و لبخندش تپش شورانگیز حیات بر این سیاره بی تسکین است.

او اندوه را می‌شناسد، بی عدالتی و ستم را، انهدام ارزشهای اصیل انسانی را. درون جاننش، مرگی بر تمامی حیات او سبعمانه چنگال گشوده است. با اینهمه او لبخند می‌زند.

فروتنانه می‌ستیزد، با دشواریهای حیات، با فراموشی مرگ. چه شتابی دارد این زن پویا که گویی کوتاهی عمرش را به خواب دیده و از یاد برده است.

می‌رود به شتاب، می‌آید به شتاب، تلاش می‌کند به نشاط. در همه جا لبخند زنان حضور دارد چنان که دیگر متوجه غیبتش نمی‌شویم.

او با ماست و در ما، در این زندگی پر تلاطم با لبخند شکیبایش. در جهانی عبوس و دشوار، او بدل به لبخند خویش گشته است. با نشاط جوانش که روشنائی زندگی و معنای آینده است.

لبخندی به زندگی، لبخندی به مرگ.



مشتی خاک کی می‌تواند جهانی لبخند را ببوشاند؟

ادبیات محفلی شده است؟

دوستم رضا خاکپانی به نقل از محمدعلی سپانلو به نقل از آلن لانس برایم می گفت: «شعر در فرانسه محفلی شده است».

سالهاست از ایران بیرون نرفته ام، یک جور رخوت مرا به اینجا چسبانده است. سپانلو را هم اگر دو سه باری دیده باشم اما نمی شناسم. آلن لانس را هرگز ندیده ام که بشناسم. می دانم که اگر به سپانلو تلفن بزنم و ازش بپرسم کی این حرف را از لانس شنیده، مرا غریبه بی مزاحم فرض نمی کند و اگر یادش باشد حتماً پاسخم را می دهد. دست کم اینکه دست به سرم نمی کند... اما آخرش ترجیح می دهم خودم تنهایی پاسخ خودم را پیدا کنم. پس دانسته هایم را مرور می کنم: آلن لانس چیزی حدود بیست سال پیش ایران بود. این را هم از شعرهای «ایرانی» آن روزهایش می دانم (شعرهایی که اگر ذهنم خطا نکند بعضی از آنها را احمد شاملو در کتاب جمعه درآورد) و هم از شماره ویژه مجله آکسیون پوئیک در باره شعر ایران (که هنوز یادمانده چون ناسیونالیسم آن سالها را خیلی غلغلک می داد). این را هم می دانم که لانس در آن سالها با سپانلو خیلی رفیق بود و دست کم محشور: این را خودش همان سالها در همان شماره ویژه آکسیون پوئیک نوشت.

اما بعد از همه این فشارها به حافظه، تازه می فهمم که اصلاً قدمی به جلو برنداشته ام و فقط فهمیده ام که لانس احتمالاً این حرف را در یکی از روزهای از بیست سال پیش تاکنون گفته است... شاید هم زودتر؟

عاقبت به این نتیجه می رسم که مهم زمان گفتن این حرف نیست. مهم وضع فعلی شعر است در فرانسه. پس از یکی از دوستانم، یک فرانسوی مطلع می پرسم: «این درست است که در مملکت تو شعر محفلی شده است؟»

— فقط شعر؟ ادبیات کلاً محفلی شده است.

□□□

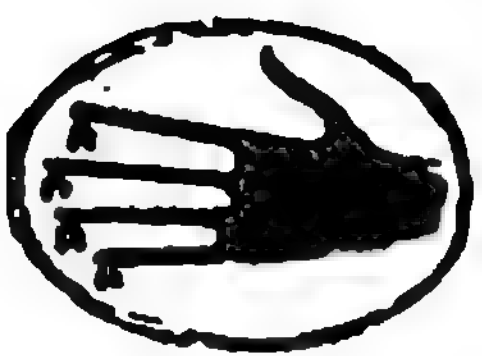
رفته بودم نمایشگاه کتاب. فکر کردم که حتماً یا آمار باسواد و بیسواد غلط است یا یک قضیه دیگری در بین است: منطقاً نباید در کشوری که هنوز اینقدر بیسواد دارد، بازار غرفه های کتابهای خارجی رونقش از غرفه های کتابهای داخلی گرمتر باشد، اما گرمتر بود و خیلی هم گرمتر بود. البته گشت و گذاری کوتاه بهام گفت که کتابهای خارجی بیشتر از چه نوع است: تخصصی.

باری، به دوستان غرفه های ملی سرزدم. همه از بدی فروش کتاب می نالیدند. وقتی سبب کساد می را از تولیدکنندگان کتاب می پرسم، هزارویک دلیل می شنوم که یکی اش — و به زعم بسیاری مهمترینش — گرانی هزینه های تولید و به تبع آن بهای فروش است. وقتی سبب کساد می را از مصرف کنندگان کتاب می پرسم، هزارویک دلیل می شنوم که یکی اش — و به زعم بسیاری مهمترینش — گرانی کتاب است. و هر دو — هم تولیدکنندگان و هم مصرف کنندگان کتاب — بر این باورند که اگر کتاب ارزان شود، بازار تکان می خورد. حرفهای دولتیها را هم که می خوانم زمزمه هایی است بر برقراری دوباره سوبسید تا صنعت کتاب کم کم یادبگیرد روی پای خودش بایستد.

و در تنهایی خودم با خودم که مترجم حرفه ییم می گویم: وقتی ترجمهات «گران» منتشر می شود، حق ترجمه یک سال کارت دست بالا هزینه یک ماه از زندگی را تأمین می کند. حالا آمدیم و دولت سوبسید داد، کتابت «ارزان» درآمد، آیا حاضری باز هم کتاب را «حرفه یی» ترجمه کنی با علم به اینکه دستمزد یک سال کارت، گیرم به فرض دوبرابر شدن تیراژ کتاب «ارزان» درآمدهات، حتا کفاف ۱۰ روز از هزینه ات را نخواهد داد؟

نه اهل ایثارم و نه حتا اگر اهلش باشم توان ایثار مدام مادی را دارم. اگر بنای باشد زندگی فقط با درآمد ترجمه کتاب بچرخد، در کمتر از چند ماه باید پول کتاب خریدنم را که سهل است حتا خوراک شبم را گدایی کنم.

البته در دو صورت حاضریم باز کتاب ترجمه کنیم: یا وقتی توان مالی ام به من



امکان این را بدهد که با ترجمه ادبی روشنفکران قربانی شرایط موجود را دریاورم یا وقتی کتابی آنچنان شیفته ام می کند که ترجمه اش عین شادی است، شادی نه بازآفرینی که آفرینش.

از آدا بدم می آید، از قربانیها بیشتر. پس فقط می ماند حالت دوم، حالتی که در بروزش استثنایی نیست، اما در تداومش استثنایی است، حالتی که محدود ساعتهایی از روزم را حریصانه می طلبد که نه ساعتهای پول درآوردن و بل ساعتهای پول خرج کردن است، پول خرج کردن نه از سر اجبار و بل از سر میل و رغبت: ساعتهای فراغت، ساعتهایی که مخصوص خودخواهترین بخش از من خودم است، ساعتهایی که دوست دارم کتاب بخوانم، موسیقی بشنوم، نقاشی ببینم، گردش کنم، همینطور بی مقصد و بی هدف بی کار بمانم و در یک کلام کاری را بکنم که تنها نتیجه اش شادی است.

نه آنقدر خودخواهم که بگویم شادی من شادی همه است و نه آنقدر ابله که فکر کنم آنچه در این اندک ساعتهای فراغتم ترجمه خواهم کرد به سفارش مدنی جامعه ام پاسخ می دهد.

نتیجه؟ اگرچه هنوز مترجم حرفه ییم، اما دیگر مترجم حرفه یی کتاب یا مقاله نیستم. در این سالها کمتر کاری منتشر کرده ام و بیشتر از همیشه کار کرده ام. تکنولوژی هم کمکی بود تا آنچه را ترجمه می کنم حرفه یینی کنم و به دوستانم هدیه بدهم و گاه اگر وسوسه اش در من و علاقه اش در ناشری پیدا شد به چاپ بسپرم — که این وسوسه روز به روز کمتر می شود و آن علاقه را بازار روز به روز کمتر می کند.

نتیجه مهمتر آنکه من هم محفلی شده ام و نه فقط در شعرم و در قصه ام که حتا در ترجمه های ادبی ام محفلی شده ام.

و نتیجه خطرناک اینکه در محفلی شدنم خوشم.

□□□

اما آیا هیچگاه بوده است که ما — و منظورم از ما تولیدکنندگان ادبیات است — محفلی نبوده باشیم؟

نه با دوران نانوشتاری بودن ادبیات کاری دارم و نه با روزگاری که ادبیات و هنر اصلاً جزئی از مناسک دینی بود — اگرچه در آن دوران نیز مناسک برای محفل همکیشان بود و کلام نانوشته نیز برای محفل قبیله یی خوانده می شد. به روزگاری برمی گردم که کتابت ابداع شد و به خدمت ادبیات درآمد. مهمترین حاصلش برای اهل قلم چه بود؟ در باور من اینکه وادارشان کرد در آفریده هایشان دقیقتر شوند زیرا آفریده شان نه برای مصرف فوری و آنی و بل سندی برای ماندن بود. یادمان می آید سالها پیش در مصاحبه یی خبرنگاری به لویی آراگون خرده می گرفت که حرف امروزت با حرفی که ازت چهل سال پیش در فلان جا چاپ شده منافات دارد. پاسخ آراگون این بود که یک بدبختی اهل قلم هم این است که دایم از خودشان سند باقی می گذارند. در آن روزها، سواد قسمت اقلیتی کوچک بود و طبعاً ادبیات نوشتاری مخصوص اقلیت کوچک باسوادان بود، آن هم باسوادانی که خود اغلب دستی در نوشتن داشتند. بعد گونتیرگ آمد و صنعت چاپ و ظاهراً پایان محفلی بودن ادبیات و آغاز همه گیر شدن آن. اما ادبیات تا بعد از انقلاب صنعتی و انقلابهای اجتماعی بعد از آن باز مخاطبانش را در میان اندک جمعیت باسوادان می جست زیرا هنوز خیلی مانده بود تا آموزش اجباری، عمومی و رایگان شود. در سده ۱۹، با رواج تیراژهای چندصد هزار نسخه یی مجله ها، با رواج پاورقی، ادبیات همه گیر شد، اما — از چند استثنا مثل پینوایان و ویکتور اوگو که بگذریم — فقط آن ادبیاتی همه گیر شد که «پاورقی» بود.

و ادبیات دیگر، ادبیاتی که آدمی چون من به آن باور دارد، می خواند و می نویسد؟

وقتی یادمان می افتد که اگر لوترامون در سده ۱۹ زیست، تنها در سده ۲۰ مطرح شد، آن هم فقط تا سورئالیستها دوام داشتند و عمدتاً برای محفل استثنائاً کمی بزرگتر سورئالیستها، فکر می کنم که جواب خودم را پیدا کرده ام.

باز خواهم نوشت و دوستانم و هم محفلیانم نوشته هایم را تا وقتی ادبیات باشد خواهند خواند. من هم نوشته های آنها را خواهم خواند تا وقتی... ادبیات





منوچهر آتشی شاعر توانا و ارزنده کشورمان، امسال مهمان اصلی کنفرانس «سیرا» Center For Iranian Research and Analysis وابسته به مرکز تحقیقاتی خاور نزدیک در دانشگاه کالیفرنیا-لوس آنجلس (U. C. L. A.) بود.

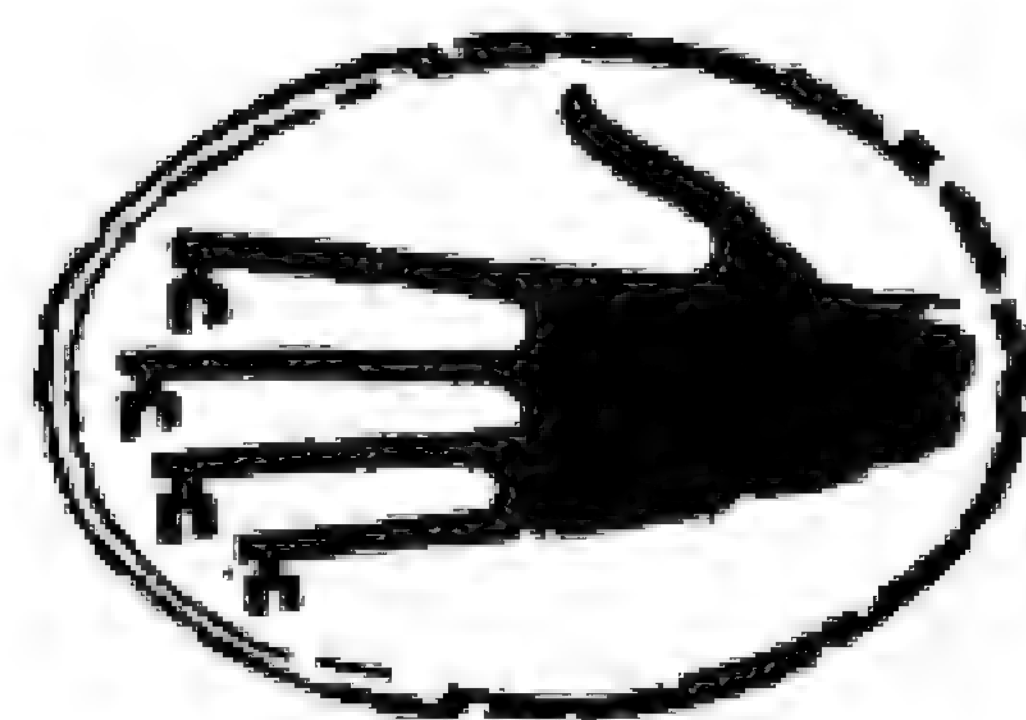
این مرکز که مؤسسان آن استادان ایرانی مقیم آمریکا هستند، بی هیچ وابستگی به گروه یا سازمان سیاسی، به منظور حفظ و اشاعه فرهنگ ایران در خارج، هر ساله با انتخاب یک موضوع، برگزارکننده گردهمایی‌ای در یکی از ایالات آمریکا است. تم اصلی گردهمایی امسال موانع دموکراسی در ایران بوده است. در این کنفرانس تنها شاعران، داستان‌نویسان و هنرمندان موسیقی مختارند که بنا به سلیقه و علایق شخصی خود انتخاب موضوع کنند. متن سخنرانی و موضوع انتخابی منوچهر آتشی را در همین شماره تکاپو می‌خوانید. سفر آتشی فروردین ماه امسال از طریق آسمان و به منظور دیدار با دخترش که دانشجوی حقوق در فرانکفورت است صورت گرفت که با توجه به فشرده‌گی وقت و مشکلات معمول اخذ ویزای آمریکا موجب شد با تمام علاقه‌ای که به پاسخ به دعوت ایرانیان مقیم آلمان، اطریش و فرانسه داشت، نتواند دیداری با آنان داشته باشد. سخنرانی آتشی در دانشگاه کالیفرنیا با استقبال بسیار خوبی روبرو شد که برگزارکنندگان کنفرانس را مصمم به انتشار متن آن به صورت کتاب و به دو زبان کرد.

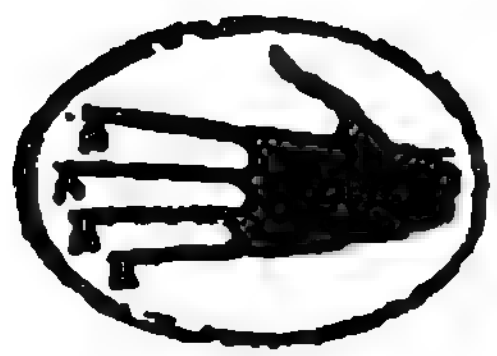
در مدت اقامت آتشی در آمریکا از سوی مراکز فرهنگی مختلف دعوت‌های متعددی از وی به عمل آمد که در نتیجه، اقامتش را در آن دیار طولانی‌تر از برنامه پیش‌بینی شده کرد. جزییات این سفر و نتایج آن را در گفتگویی که با او داشته‌ایم خواهید خواند. سخنرانیهای آتشی در دانشگاه‌های زیر صورت گرفته است.

لوس آنجلس - برکلی - سیاتل - اورنج کانتی کالج - سانفرانسیسکو - شیکاگو - ایندیانا - رانگز و جرج واشنگتن و دعوت کنندگان عبارت بودند از: سیرا - انجمن مسایل ایران - انجمن ایرانیان مقیم ایالت واشنگتن - انجمن عاشقان ایران - دانشگاه شیکاگو، فرهنگسرای نیما - انجمن ایرانیان مقیم ایندیانا - دانشگاه رانگز - سانفرانسیسکو - آقای محمدرضا عدیلی و کانون دوستداران فرهنگ ایران، در کنفرانس شناخت مسایل ایران.

دموکراسی و موانع آن

متن سخنرانی منوچهر آتشی در آمریکا





- آرمانشهر افلاتون نیز دروازه خود را بر روی قشرهایی از مردم باز نمی‌کند.
- دو عارضه دیکتاتوری، ذهنیت ادبی و هنری را در کشاکش تأثیرات نامیمون خود به بازی می‌گیرند و بر آثار هنری صدمات فلج‌کننده وارد می‌سازند.
- نظام خودکامه می‌کوشد همه مردم را هم‌قد و قواره کند.
- کارکرد دیکتاتوری، پیش از هر چیز به آشیایی شدن و عدم تحرک و بالندی اجتماعی منجر می‌شود.
- ناهمگونی و ناهمخوانی آثار هنری با زمان، میوه توقف تکامل و پویایی ذهن هنرمند است.
- عدم پذیرش کامل ذهنیت و زبان نو از سوی مردم کتابخوان ریشه در توقف و خویگری به داده‌های آشنا و معتاد دارد.

بسیاری نمونه‌های دیگر... در واقع دیدن و پرواز مقهور حکم تاریکی و بستگی محیط زیست شده است. نظام حکومتی خودکامه، در هر مرحله از سادگی یا پیچیدگی، رفتاری همانگونه با ذهن انسان در پیش می‌گیرد. او می‌کوشد همه مردم را هم‌شکل و هم‌قد و قواره کند، تا متر و معیارش جایی کوتاه نیاید. به مردم امر می‌کند که با چشم او ببینند، با گوش او بشنوند، و با ذهن او فکر کنند؛ در نتیجه خود نیازی به چشم و گوش و ذهن نداشته باشند. این کارکرد دیکتاتوری، که الزاماً، پیش از هر چیز به ایستایی و عدم تحرک و بالندگی اجتماعی منجر می‌شود، بر آثار فرهنگی و هنری تأثیر مخرب و مرگ انجام می‌گذارد و سبب می‌شود که، فی‌المثل، غمناله‌های فایز دشتستانی با بیش از ده قرن فاصله، به همان صورت طنینی برآید که غمناله‌های باباطاهر عریان در قرن پنجم هجری برمی‌آمد. گسیختگی، ناهمگونی و ناهمخوانی با زمان، میوه همین توقف تکامل و پویایی ذهن هنرمند و اثر هنری است. بی‌سبب نیست که بعضی شاعران بزرگ و نخبه گذشته ما پس از قرن‌ها شاعر معاصر محسوب می‌شوند و ذهن ما امروزیان، بی‌وقفه به نشخوار ذهن و زبان آنها مشغول است. عدم پذیرش کامل ذهنیت و زبان نو از سوی مردم کتابخوان ریشه در چه چیزی جز توقف و خویگری به داده‌های آشنا و معتاد می‌تواند داشته باشد؟

۲- دومین عارضه خودکامگی و شبان-رمگی (به قول شاعر و محقق فرزانه محمد مختاری) این است که ساختار دیکتاتوری و عملکرد آن، بطور غیر مستقیم، دشمنان خود، یعنی مبارزان راه آزادی و دموکراسی را نیز به دیکتاتوری عینی و

دموکراسی را القای می‌کنند، که با وجود محدودیت آنها به لایه‌های بالایی اجتماع و حضور برده‌داری در کنار آنها، از جهت آمیختگی با تعقل بیشتر، تا حدودی ایده‌آل به گمان می‌آیند. نباید فراموش کنیم که حتا آرمانشهر افلاتون نیز دروازه خود را بر روی قشرهایی از مردم باز نمی‌کند. دموکراسی در هر حال مقید به شرایطی، از جمله قدرت و توسعه اقتصادی، استقلال سیاسی، یکدستی نظام حکومتی و نظارت دقیق فرهنگ و خرد انسانی بر نهادها قابل تصور تواند بود، نه به وعظ و شعار و انکار و غیره...

و در هر صورتی، باری، دموکراسی، هرچه و هر جا باشد، همین که طنین آن را می‌شنویم واژه مهیب دیکتاتوری در مغزمان به پژواک درمی‌آید. دیکتاتوری اما، بیش از آن آشنای ذهن آدمیان است که نیازی به توضیح و تحلیل من داشته باشد. من فقط مایلم از دو عارضه دیکتاتوری سخن بگویم که مستقیم و غیر مستقیم، ذهنیت ادبی و هنری را در کشاکش تأثیرات نامیمون خود به بازی می‌گیرند و بر آثار هنری صدمات فلج‌کننده وارد می‌سازند:

۱- داروین در کتاب «منشأ انواع» فصلی دارد در مورد جانورانی که گرفتار ناگزیری سازگاری و تطبیق با محیط می‌شوند و تکامل در آنها متوقف گشته، در مراحل پست باقی می‌مانند. داروین، از جمله، از نوعی از کرم‌ها و حشرات دیگر سخن می‌گوید که نیاز به دیدن به علت زندگی در غارهای تاریک، و در نتیجه نیاز به چشم، در آنها تعطیل شده، و فقط نشانه‌های محو و دوری از چشم را بر جبین خود حمل می‌کنند. یا پروانه‌هایی که بی‌نیازی به پرواز بال آنها را معدوم ساخته است و

گرچه در تخصص من نیست که درباره موضوعی غیر شاعرانه - مثل دموکراسی و موانع آن، در هرجا - صحبت کنم، اما به لحاظ این که تم اصلی نشست امسال «سیرا» همین مضمون است، می‌کوشم پیش از پرداختن به موضوع مورد علاقه خودم، یعنی شعر و شاعری در ایران امروز، اندکی در حاشیه مقوله دموکراسی چند و چونی داشته باشم.

مشکل من این است که هنوز نمی‌دانم دموکراسی چیست و تعریف جامع آن کدام است، و اصولاً آیا تعریفی جامع و مانع دارد یا نسبی و مقید به شرایط و اوضاع معین است؟ آیا دموکراسی همین است که در غرب (غرب عام) وجود دارد؟ و اگر چنین است، آیا این موهبت نسبی نتیجه توسعه اقتصادی و رشد تکنولوژی و فراچنگ داشتن نبض بازارهای جهانی نیست؟ و اگر پاسخ باز هم مثبت باشد، آیا با متزلزل شدن توانایی‌های غرب بر بازارها - هرگونه و به هر دلیل - این دموکراسی به سختی آسیب نخواهد دید؟ آسیب دیدنی که از همین حالا منجر به شورش قشرهایی از مردم غرب علیه مهاجران کشورهای فقیر (بازارها) شده است؟ یا در سیمایی خشن‌تر، قدرت‌های بزرگ را به «توبیخ» کشورهای عاصی فقیر برانگیخته است؟ و اصولاً، با توجه به ساختار اقتصادی و اجتماعی غرب، آیا کشورهای پیرامونی می‌توانند سهمی از دموکراسی داشته باشند؟ و نهایتاً، در دنباله این چند و چون، آیا به این پاسخ نادلخواه نمی‌رسیم که: مانع عمده و اصلی دموکراسی در کشورهای عقب‌مانده همانا کوشش مجدانه برای حفظ رفاه و دموکراسی در غرب است؟

البته انکار نمی‌توان کرد که اولاً استقرار دموکراسی در هر جامعه‌ای، در دنیای سود و سودا، به ناگزیر با منافع سایر جوامع برخورد خواهد داشت. و صورت مغایر آن، چه بسا تنها در ایده‌آل‌ها و رویاها قابل تصور باشد. ثانیاً، همین دموکراسی سئوال برانگیز غرب، با همه زورمداری‌هایش، توانسته بعضی ایده‌آل‌های بشری را برای لایه‌های وسیعی از جوامع خود نهادی کند. آزادی‌های فردی و تامین اجتماعی و آزادی‌های مدنی بطور کلی، از این جمله‌اند. کشش و پرتو همین جاذبه‌ها کافی بوده تا چشم‌های بیشترین ملت‌ها را متوجه غرب نماید و تحقق رویاهای خود را در دموکراسی آنجا جستجو کنند.

ضمناً ما الگوهای دورتری هم از دموکراسی داریم: غیر از جوامع اشتراکی اولیه که معلول درخواستهای ساده و ناگزیر انسان در برابر طبیعت بوده، دولتشهرهای یونان قدیم بنا به توصیفی که از آنها داریم، مفهوم خالص‌تری از

یکسونگری ذهنی می‌کشاند. نگرشی به سازمانهای متعدد و متنوع سیاسی در طول چند دهه اخیر، و عملکرد خودمحرورانه و بیگانه با معرفت جذب و شور آنها، و لطمه‌ای که تعصب و یکسونگریها به آرمان‌های اجتماعی و وحدت ملی ما وارد کرده، موضوع ناشناخته و ناروشنی نیست.

به‌خاطر حضور فقط همین دو عارضه، جزم‌اندیشی و نگرش‌های یک‌بعدی و خطی، همچنان در فرهنگ و هنر و تحقیق و تصور ما مستقر مانده و نوگرایی و نواندیشی حتا از سوی فرهیختگان ما، همواره با نوعی تشویق و تردید همراه بوده. و تا امروز هم، هنوز دست از گریبان هنر و ادبیات ما برنداشته است. سیاه و سفید دیدن چیزها و قضایا، پی‌شدن شعر به جانب سیاست زدگی بی‌اساس و اصول، عنایت عامه کتابخوان به ادبیات تک‌صدایی، نفی و طرد یکدیگر از جانب سلیقه‌های متفاوت و در نتیجه سلیقه محوری واپسگرایانه، جزو خصلت‌های آشنای دوران ما شده است. و این، یعنی نداشتن چشم مرکب برای دیدن جهان درهم تنیده و ذهنیت درهم تنیده جهان بغرنج و پیچیده امروزی، تمامی این فقدان‌ها و کمبودها، میوه بوجهلی درخت حرامزاده شبان-رمگی و خودکامگی است.

من اما امروز، می‌خواهم بشارت وضعیت و ذهنیت تازه‌ای را در ادبیات معاصر بدهم، که پیش و بیش از هر چیز نتیجه تحول در ذهنیت و رویکردهای هوشمندانه شاعران و نویسندگان امروزی ماست. این تحول، در هیأت «آزادی فردیت»ها و حضور گوناگونی (هر چند توأم با ناهمگونی- به قول آقای مختاری) نگرش‌ها و رهیافت‌ها و عنایت به زبان تازه، دارد بروز می‌کند. حقیقت این است که شاعران و نویسندگان و نقاشان ما خیلی دیر به صرافت عملی کردن وصیت نیما، یعنی با چشم خویش نگرستن و کار مستقل و حساس افتادند. همچنان که بارها گفته و نوشته شده، نهضت فرهنگی نیما، در گیرودار دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی و نوزایی بینش هنری، و عدم اعتماد کامل راهیان هنر نو به درستی راه خود به جهت فقدان پویایی اقتصادی و مدنیت و عدالت مستقر، پیوسته با گسست و درنگ و دورخیز دوباره همراه بوده و جلوه‌ها و سلیقه‌های ناهمگون و گهگاه پراکنده‌ای را از خود بروز داده است. در حالی که نیما سالها پیش از این اندیشه‌های خود را در «ارزش احساسات» و نامه‌های فراوان و مقالات متعدد مکتوب کرده بود و شعرهای درخشان و نمونه‌های بی‌بدیل و تازه‌ای چون مرغ آمین، ناقوس، مانلی، ماخ‌اولا و غیره را

سروده، و «موزونیت هارمونیک» را به‌عنوان وجه اصلی زبان شاعرانه برابر ما نهاده بود، در فاصله شهریور بیست تا سال ۳۲، ما بیشتر با نوعی شعر واسطه- از نوع شعر توللی، یا نظم‌های سیاسی، یا ملودیهای آبکی، یا غمناله‌های بی‌ریشه و مقلدانه فلسفی روبرو بودیم. وقتی هم نخستین نمونه‌های آثار قابل اعتنای شاملو و اخوان نشر یافت، با همه ارجمندی و اوج کلام شاعرانه‌شان، و در مورد شاملو، ظهور نابغه‌ای مبتکر با زبانی در محازات توصیه‌های نیما، ما هنوز با ادامه منطقی و تداوم بی‌گسست و زبان بالنده و گراینده به سمت تکنیک متعالی نیما روبرو نبودیم. با اینهمه گذار آغاز شده بود و آثار درخشان و ماندگار در کنار فوران و سیلان بودند تا در دهه چهل ما را در کنار چهره‌های تابناک شعر معاصر قرار دهند. با وجود این آنچه در این دوره وجه غالب و ویژگی شعر محسوب می‌شد، غیر از فروغ و یکی دو چهره

□ لطمه‌ای که تعصب و یکسونگریها به آرمانهای اجتماعی و وحدت ملی ما وارد کرده، موضوع ناشناخته و ناروشنی نیست.

□ نوگرایی و نواندیشی، حتا از سوی فرهیختگان ما، همواره با نوعی تشویق و تردید همراه بوده است.

□ یکی از خصلت‌های آشنای دوران ما، عنایت عامه کتابخوان به ادبیات تک‌صدایی است و دیگری نداشتن چشم مرکب برای دیدن جهان درهم تنیده و ذهنیت درهم

دیگر، نه زبان و ساختار و فضای شعری، بلکه کلی‌نگری‌های سیاسی و درواقع همان سیاه و سفید دیدنها، یا از این سوتر، عاشقانه‌های بی‌مایه و پایه و بیگانه با زبان شعری بود. خود سنت نیز در حواشی عمده، یا به تعبیری در گستره عمده زمینه‌های فرهنگی مستقر بود و مدام دندان نشان می‌داد. از غزلسراها البته کاری ساخته نبود، ولی غزلنویسان در اوزان نیمایی در کار بودند و ذهن نوظلپ خوانندگان کم‌مایه‌تر را تسخیر کرده بودند. درواقع برای بسیاری سراینندگان، و به تبع آنها خوانندگان جنین نیمایی در شکستن وزن و کوتاه و بلند شدن مصراعها و افزودن مقداری مضمون سیاسی یا عاشقانه خلاصه می‌شد که فرسنگها با نگرش ژرف نیما- که دگرگونی همه چیز، از دورن و بیرون بود- فاصله داشت. من شاعران بسیار مشهوری را می‌شناسم که همین امروز هم تصور می‌کنند فقدان فخر و فخامت کلام در شعر نیما و ناهمخوانی نحو کلامی او با سروده‌های خوشاهنگ این شاعران

ریشه در بیسوادی و بیگانگی نیما با زبان فارسی دارد! اینها غافلند که اقتضای زمان و به هم ریختن ارزش‌ها و معیارهای اشرافیت فئودالی و هجوم نگرش‌های تازه و مردمی‌تر شدن مقوله شعر، و از همه مهم‌تر بالیدن شعر به سمت هارمونی و هماهنگی طبیعی کلام است که نیما را آگاهانه به سمت نحو جدید برخاسته از محاورات عمومی کشانده است. این تناقض عمده تا آنجا حضور فعال دارد که شاعران و نویسندگان بزرگی مثل اخوان و آل احمد، که از جمله نخستین مبلغان نهضت نیما هم محسوب می‌شوند، در داوری خود عملاً به راه خط می‌روند. اخوان ارجمند، در بدعتها و بدایع و عطا و لقای نیما، شعر او را «نوعی از شعر فارسی» و نه شعر نو فارسی می‌داند. این نقد و نظر دقیقاً معطوف به شکستن وزن می‌شود که در شعر فارسی یا ادبیات عرب نمونه دارد. و نیز دقیقاً و حساب شده، نظر به حذف شعر بی‌وزن دارد.

□ لطمه‌ای که تعصب و یکسونگریها به آرمانهای اجتماعی و وحدت ملی ما وارد کرده، موضوع ناشناخته و ناروشنی نیست.

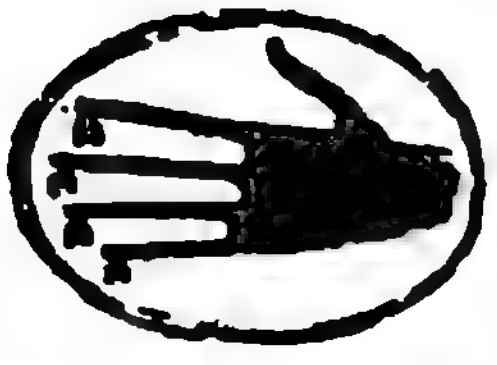
□ نوگرایی و نواندیشی، حتا از سوی فرهیختگان ما، همواره با نوعی تشویق و تردید همراه بوده است.

□ یکی از خصلت‌های آشنای دوران ما، عنایت عامه کتابخوان به ادبیات تک‌صدایی است و دیگری نداشتن چشم مرکب برای دیدن جهان درهم تنیده و ذهنیت درهم

آل احمد نیز به‌صراحت در جایی می‌گوید که: برای این که شعر «پادشاه فتح» به مذاق دست‌اندرکاران خوش بیاید، آن را سر و دست بریده چاپ کردم!

اینها، از تبعات بدیهی ذهنیت‌هایی است که هنوز از چنگال قهار ساخت استبدادی نجات نیافته‌اند تا بتوانند ساخت زبانی آزادتری را درک و تحمیل و تحلیل کنند. بازگشت شاعر بزرگ و کم‌نظیری چون اخوان به غزلسرایی، نه تصادفی است نه از سر ضرورتی بنیادی، بلکه سخن بر سر حضور فعال ذهنیت استبدادی است که مشرب از ساختار استبدادی جامعه دارد و لاغیر.

باری، غیر از فروغ و احمد رضا احمدی و رویایی و بیژن جلالی و معدودی دیگر، که بذرها را پاشانده بودند، نوگرایی همگانی، بصورت بسیج ذهنیت نو در اواخر دهه پنجاه، زمانی جوانه‌های خود را آشکار کرد که شاملو در اشاره به شعرهای اولیه هوشنگ چالنگی، در مجله خوشه نوشت که: شعرهای چالنگی مثل



باشد یعنی رهایی از ذهنیت استبدادی و نگرش‌های یکسویه. این رهایی به مفهوم فروهستن قالب‌های معتاد و منسوخ و بازیافت و کشف دوباره رؤیاها و خیالهای خویش است که در روند کلی تکثر و تنوع فردیت‌ها، در زبان مناسب خود یگانه می‌شود. این حضور تازه و برآمدن از خویشتن خسته و کهنه، همان بالهایی است نامریی که شاعر بر کشف خویش می‌نشانند تا پرواز را ادامه دهد و از کمند «عارضه سازگاری با محیط» و

جزم‌اندیشی گسترده‌ای که ساخت استبدادی جامعه بر او تحمیل کرده بود آزاد گردد. شاعر از عادات جمعی و زبان کلیشه خلاص می‌شود، بی‌آن‌که لزوماً به جمع پشت کند یا در باتلاق انفعال ذهنی و فرمالیسم خنثی فروغلتد.

۲- برعکس، این رویکرد تازه، نوعی تعهد-تعهد بر دوش گرفتن بار شکننده نواندیشی و رساندن آن به تنهایی، برای شاعر ایجاد می‌کند. او مطمئن است که در جهان پیرامون خود و در منطقه سلطه کلیشه‌ها، آنچه بر شانه دارد، بار متعفن نومیدیه‌های شخصی یا پوشال تفنن‌ها نیست، بلکه گنجینه طراوت و تازگی و کوله‌پشتی رؤیاهای زنده و بیداری است که از ویرانه‌های سنن و عادات مخدر نجاتشان داده و می‌برد تا در بیدار کردن رؤیاهای دیگران بکارشان گیرد. وجدانی آزاد شده از قید دروغ، تا وجدانهای خسته را از خواب گران غار بیدار کند و به زندگی وادارد.

۳- تنوع و تکثر فردیت‌ها در شعر مدرن ما، به صورت بسیجی تقریباً همگانی درآمده است. کسانی این تنوع و تکثر را جلوه‌های پا در هوای پراکندگی و بری از جاذبه‌های آرمان‌گرایانه، و معلول آسان‌طلبی تلقی می‌کنند و غیرمستقیم نظر با شوالیه‌ها - یا غیبت شوالیه‌ها - دارند، بدون این‌که آشکارا قاعده یا شوالیه فاتح را معرفی کنند. در حالی که از دیدگاه ناقدان باهوش‌تر و صالح‌تر، این تعدد و تکثر و حضور پرطراوت روزافزون، بیش از هرچیز دیگر، در توجهی دوباره به روز و زمانه، به مفهوم بازیافت مجدد شعر به عنوان وجدان بیدار و کارساز ملی است. کاری که رودکی‌ها، فردوسی‌ها، مولوی‌ها و حافظ‌ها و اخیراً نیما کردند و امروز شعر جوان ما در تلاش تحقق آن است.

۴- ناهمگونی در عرصه شعر، که دوست فرزانه من محمد مختاری نگران آن است و ناقد و شاعر نامدار معاصر رضا براهنی در تشویش بحران رهبری آن، اولاً طبیعی تنوع و تکثیر است. ثانیاً هر جریان نوپای هنری که از زیر آوار بت‌های فرسوده و شکسته به راه افتاده، تا یکدست شود و بخواهد به جریان ذهنی

جنس خودشان نبود. و به همین سبب اکثر آدر نیمه راه، شعر را رها کردند چون نتوانستند دامنه آن را به ادبیات فارسی و قلب خوانندگانی هرچند معدود، پیوند زنند. در حالی که جریان تازه را دلخواه یافتیم. یعنی آشکارا متوجه شدم که در این موج و جریان تازه، شعر از جنس شاعر است نه از قماش بدعتهای پا در هوا. (البته من هرگز ادعا نکرده‌ام که مبدع یا حتا مکتشف این نحله شاعری بوده‌ام، من درواقع فقط یک همراه موافق بوده‌ام. و بیشترین کاری که کرده‌ام، نامگذاری این جریان بوده است. «جریان شعر ناب» را، بلی، من بر اینها گذاشتم که به سرعت سر زبانها افتاد و طبعاً هم خودم و هم دوستان تازه‌ام را آماج حمله‌های بی‌امان «ذهن‌های مستبد» قرار داد. که تا امروز هم ادامه دارد. امروز که بی‌تردید، بیشتر آن نکته‌گیران و ناقدان، که اغلب کار شاعری و نقد را توأم انجام می‌دهند، خود، هرچند با مشربهای

کوههای سرزمینش، بختیاری، مخاطره‌آمیز است. این برداشت کاملاً درستی بود که از غریزه هوشیار و بیدار شاملو مایه می‌گرفت، هرچند تا آخر با این مخاطرات همراهی نکرد. این مخاطره اما چیزی جز زبان و نگاه نو نبود. همزمان، جوانی طالشی نیز به تهران آمد، بنام هوشنگ بادیه‌نشین، که می‌خواست یا می‌توانست معجزه کند. متأسفانه تهران «غبار آلود» آن ایام، هم خودش را کشت و هم شعرش را به فراموشی‌ها و انهداد.

به هر تقدیر، از اواخر دهه پنجاه حرکت‌های جمعی تازه‌تر آغاز شد. پس از دوران «موج نو» و «شعر حجم» و «شعر دیگر»، که هر یک به نوبه خود خیزش‌های جوانی به‌جانب آینده محسوب می‌شدند، شعر مدرن فارسی اندک اندک، هرچند هنوز در سایه متلاطم غولها، شروع به بالیدن کرد. شعری که ما امروز با آن روبرویم. شعری که می‌توان ادعا کرد منظر دیگر، محمل دیگر و مقصد دیگر دارد. برخی

□ اخوان و آل احمد در داوری خود به راه خطا می‌روند.

□ از اواخر دهه پنجاه حرکت‌های جمعی تازه‌تری آغاز شد.

□ پس از دوران موج نو، شعر حجم و شعر دیگر، شعر مدرن فارسی، اندک اندک شروع به بالیدن کرد.

□ مارکز همه چیز را از عدم بر صحنه‌ای از هستی می‌گذارد، فوئنتس حافظه قهرمانش را از او می‌گیرد تا در غیبت آن عنصر مزاحم، اندیشه و تخیل کند و پروست، در «در جستجوی زمان از دست رفته»، به زمان بازیافته می‌رسد.

متفاوت، دست‌اندرکار خلق آثاری در همان سبک و سیاقند، منهای اندکی انصاف.)

باری، نخستین ویژگی این جریان شعری، در نگرش تحلیلی و نقادانه، بازیافت و آزادی فردیت است از قید عادات و ضابطه‌های منسوخ و نیمه منسوخ فکری و هنری، که بی‌ادعایی توسط شعرها، در زبانی کاملاً طبیعی نگرش تازه، اعلام می‌شود.

این رهایی فردیت، هیچ ارتباطی با فردگرایی خودمحورانه شرقی، که ریشه‌اش در ساخت استبدادی جامعه و در نتیجه ذهن است، یا با ایندوئیسم غربی که معلول نحله فلسفی پوچگرایی و نیست‌اندیشی است، ندارد. و این نکته‌ای اصولی است که باید مورد عنایت نقادان قرار گیرد. چون بیش و کم، بلکه فراوان شنیده می‌شود که این حرکت را به فرمالیسم متهم می‌کنند. تا از این رهگذر به هرج و مرج فکری و فلسفی رایج در غرب منسوبش نمایند. در حالی که رهایی فردیت در این رابطه معنایی بکلی متفاوت و چه بسا برعکس داشته

از ویژگیهای این شعر را در اینجا به اختصار برمی‌شمرم:

۱- در سال ۵۴ یا ۵۵ که من مسئول صفحات ادبی یکی از نشریات هفتگی بودم، کم و بیش غیرمترقبه، خود را با تعدادی شعر و تعدادی نام جدید مواجه دیدم که هم مجذوب و هم امیدوارم کرد. حقیقت این که من از ابتدا، ضمن تایید کامل احمد رضا احمدی به عنوان پیشقراول جریان تازه و متفاوت شعری، تمام جریان‌ها و امواج جدید شعری را زیر نظر داشتم، و آنها را به عنوان «استارت» یا دورخیز برای پرشی بلند به سمت افق‌های آینده مورد ستایش قرار می‌دادم و با هم‌نسل خودم یدالله رویایی کاملاً هم‌عنان بودم. با اینهمه، متوجه این واقعیت بودم که این جریانها در تأکیدشان بر تکنیک و فرم جدید، بیش از آن‌که نتیجه رشد طبیعی و تحول و تکامل مکتب نیمایی باشند، متأثر از مکتب‌های شعری غرب بودند، که البته گناهی محسوب نمی‌شد و نمی‌شود. چیزی که هست از نظر گاه من، شعر اینها از

جمع می پیوند بخورد. راهی دراز در پیش دارد. دراز و دشوار، که از یکسو از عهده یک یا دو یا سه نفر بر نمی آید. و از دیگر سو، بر زمینه گسسته های اندیشگی موجود و حضور مسلط عادات و غیبت خوانندگان فراوان و هوشیار و ناقدان بی غرض و نقد گسترده و ژرف و نو، حضور گسست و ناهمگنی را باید اندکی طبیعی تلقی کرد و به فکر هدایت آن بود.

۵- باز یافت زبان نو از طریق خلع و حذف پوسته های عادات، و نامگذاری دوباره و طبیعی تر، که مستلزم اندکی حاشیه رفتن است: در کتاب مسخ کافکا، گره گوار، به صورت حشره ای عظیم الجثه از خواب بر می خیزد. آیا کافکا این مسخ را - چه درونی باشد چه بیرونی - برای تفنن مطرح می کند یا برای متحیر کردن ما؟ طبعاً هیچ کدام. او، گره گوار حامل خانواده را با پوسته های واقعی، یعنی پوسته های کابوس درونش می آراید تا بتواند زبان واقعی و طبیعی پرداخت به او را از هیأت او بوجود آورد.



دست رفته، که به «زمان باز یافته» منجر می شود... همه و همه از دیدگاه من جستارگر باز یافت زبان از دست رفته اند. شکلی جدید از هستی، تا زبانی جدید از آن زاییده شود. زبانی که دوباره همه چیز را نامگذاری کند.

در شعر مدرن فارسی هم رویکرد شاعران به زبان از همین دست است: حذف کلیشه ها

برای باز کردن راه جوشش های تازه از زبان. زبانی که اگر امروز اندکی نامأنوس می نماید، فردا روشن و آشنا خواهد شد و خواهد رفت تا دوباره، در جایی دورتر خود را بشکند تا باز از جایی آنسوی تر اکنون، تازه و نو سر بر آورد.

۶- شعر مدرن سنت را می شکند، اما آن را طرد نمی کند، تا از آن چون سنتی نو و مستعد شکستن برخیزد. گذشته، از ذهن شاعر مدرن، در زبانی بازیابی می شود که کهن را در منظری نو می گذارد تا تداوم فرهنگی و زیباشناختی آن را ضمانت کند. در دامن یک فرهنگ دیرسال چون فرهنگ ایران و زبان کهنسال پارسی، شعر نو هرگز نمی تواند ادعا کند که به کلی چیز دیگری است. تمامی اسطوره ها و آیین هایی که جغرافیای پر شیب و فراز فرهنگ ما را پیموده اند، در شعر مدرن عبوری پیوند یاب و زیباشناسانه دارند تا زنده تر و سامان یافته تر به فردا رسند.

بنابر این، شعر مدرن فارسی، هیچ یک از جریان های شعری دیروز و امروز را طرد نمی کند، بلکه از میان یا از کنار آنها عبوری پر طراوات و شوقمندانه دارد و بر آنها پرتو می افکند و سلام و «بدرودکی» می گوید و به راه روشن خود می رود. زیرا شعر مدرن ما زاده صلح و تفاهم است نه معلول کین و ورزی و دفع و تفاخر.

نمونه مارکز در صد سال تنهایی - که همه چیز را از عدم بر صحنه ای از هستی می گذارد، یا فوئنتس که حافظه قهرمانش را از او می گیرد تا در غیبت آن عنصر مزاحم، اندیشه و تخیل کند. و نمونه های دیگر مثل مارسل پروست در «در جستجوی زمان از

فرم اشتراک

بهای اشتراك را به حساب جاری ۱۷۰۳ بانک ملی، شعبه ی کوکب واریز کنید و اصل فیش را به نشانی تهران، صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵ بفرستید.

نام:

نام خانوادگی:

نام: ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

نام خانوادگی: ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

نشانی:

کد پستی: تلفن:

از شماره ☐ تا شماره ☐

ایران	۶ شماره	۷۰۰۰ ریال
	۱۲ شماره	۱۴۰۰۰ ریال
اروپا	۶ شماره	۲۱۰۰۰ ریال
	۱۲ شماره	۴۲۰۰۰ ریال
امریکا و کانادا	۶ شماره	۲۸۰۰۰ ریال
	۱۲ شماره	۵۶۰۰۰ ریال



۲
صداهای انقلاب شعر ایران
گزارش به نسل بی سن فردا
رضا براهنی



۹ - نکته‌ای که راجع به آن پنج شاعر مهم گفتیم، اهمیت اساسی دارد. رود بزرگ آن شاعران در مقطع چهل تا چهل و پنج، به رود بزرگ شاعران دیگری می‌پیوندد که از حول و حوش سال چهل شروع به چاپ شعر می‌کنند. این رود بزرگ دوم را شعر شاعرانی تشکیل می‌دهد که تجربه زندگی‌شان، اغلب برای شاعر پایتخت‌نشین بیگانه است و از این نظر اینان به نیما شباهت دارند که غرق در طبیعت بومی محیط خود بود. در آغاز دهه چهل، تجربه جنوب، کویر و آذربایجان در زبان شعری نسبتاً زمختی ریخته می‌شود که نه مبتنی بر زبان ادبی، بلکه متکی بر واقعیت‌گرایی زیباشناختی است. شعری وحشی، اسطوره‌ای، حماسی و هیجان‌انگیز سربلند می‌کند که اساس آن را نه اعتماد شاعر بر استعداد کسب توان ادبی، بلکه اعتماد به نفس خود شاعر، و زبان خود شاعر تشکیل می‌دهد. این واقعیت‌گرایی زیباشناختی حاصل کوشش‌های متمادی نیما و شاملو بود. اکنون شاعر باید هم‌زبان و هم‌قالب شعر خود را خود بیافریند. کافی است به دفاتر شعر این شاعران در مقطع چهل تا چهل و پنج نگاهی بیفکنیم: شعر آتشی، رویایی، آزاد، براهنی، احمدی، سپانلو، نیستانی، و دیگران. زبان خود را رهاتر کرده‌است. مشخصه دیگر این شاعران در مخالفت آنها با مجامع رسمی ادبی است. نیما بنیانگذار اصلی این مخالفت بود. شاملو عملاً پایگاه‌های این مخالفت را، در مجلات کوچک، ماهنامه‌ها و گاهنامه‌ها، مدام پی‌ریزی می‌کرد و رود بزرگ شاعرانی که پس از مرگ نیما به رود اول پیوست، رود مخالفت رو در رو با رسمیت بود. حوادث فرهنگی و اجتماعی نیز به این مسئله کمک می‌کرد. نوشته‌های جلال آل‌احمد همه را به مخالفت با رسمیت تشجیع می‌کرد. نیما ترس داشت که خانلری در صورت وزیر شدن، دستور دستگیری او را بدهد. آل‌احمد، گرچه در زمان وزارت او دستگیر نشد، ولی مدتی از کار برکنار ماند. جلال آل‌احمد با دو مجله ادبای رسمی کشور به مخالفت برخاسته بود: راهنمای کتاب و سخن. شاعران جدی کشور باستانهای نادرپور در این مجلات چیزی چاپ نمی‌کردند. نوشته رویایی راجع به نادرپور در راهنمای کتاب در شمار نوشته‌های بسیار نادر مدرنیست‌ها در یک مجله «آکادمیک» و سنتی بود. نادرپور شعرهایش را در مجله سخن چاپ می‌کرد و بطور کلی پرورش یافته این طرز تفکر بود که نهایتاً شعر معتدل خانلری ممکن است در برابر نیما برنده باشد. این قضاوت او از اساس اشتباه بود. ولی نیما، شاملو، فرخ‌زاد، آتشی، آزاد، براهنی، احمدی، سپانلو و سایر شاعران آن دوره جایی در رسمیت نداشتند، هم به دلیل مواضع سیاسی‌شان، و هم به دلیل موضع زیباشناختی و هنرشناختی شعرشان. درواقع اینان به دنبال شعری بودند که می‌بایست شعر زیرزمینی خوانده شود. اینان شعرهای خود را در مجلاتی چاپ می‌کردند که یا هفتگی بودند یا ژورنالیستی و یا هفته‌نامه‌ها و ماهنامه‌های به تصادف سربرآورده، و یا گاهنامه‌هایی که شدیداً در ذهن نسل جوان تأثیر گذار بودند ولی به زحمت از آزار و اذیت دولت و مجامع رسمی درامان بودند. مقالات ادبی این شاعران و نویسندگان نیز در همین مجلات چاپ می‌شد. و گفتنی است که بعدها، وقتی که مجامع رسمی ادبی و دنباله‌روهای آنها، فهرست مقالات مطبوعات فارسی را چاپ می‌کردند، تقریباً همه آثار انتقادی این نویسندگان

دوره / ۲۴

را از فهرست‌ها حذف می‌کردند، به دلیل این که مجلاتی چون راهنمای کتاب و سخن و یغما و ارمغان را سنگین و مقالات مندرج در آنها را لایق فهرست شدن می‌دانستند، و بخش اعظم نقد ادبی واقعی کشور را که در گاهنامه‌ها، جنگ‌ها و یا مجلات نیمه ادبی - مثلاً فردوسی - چاپ می‌شد، قابل درج نمی‌دانستند. بدین ترتیب انتقام دیگری هم این قبیل محافل و مجامع رسمی از شعر و انتقاد زیرزمینی و غیررسمی می‌گرفتند، چراکه با فهرست نکردن آن مقالات، تحقیق درباره ماهیت فرهنگ و هنر و شعر و قصه جدی مملکت را به سوی رکود می‌راندند.

سرنوشت نادرپور از این نظر هم جالب و هم عبرت‌انگیز بود. از مجموع آدم‌هایی که در «سخن» و در جاهای رسمی دیگر شعر چاپ می‌کردند، نادرپور کسی بود که می‌دانست باید در کنار آدم‌های غیررسمی نیز بایستد. مشکلی که نادرپور پیدا کرد - نخست با شاملو در «آژنگ»، بعد با فرخ‌زاد - در مصاحبه فرخ‌زاد با طاهباز و آزاد در «آرش» - و بعد با صاحب این قلم در «فردوسی» - بیشتر مربوط به موضع دوگانه نادرپور بود: نمی‌شد هم از توبره خورد هم از آخور. هم توللی وار و خانلری وار بود و هم نام پر افتخار شاعر متجدد را بر خود نهاد. این دوگانگی تأثیرات عمیقی بر شیوه شعر نادرپور هم می‌گذاشت. نادرپور در پاره‌ای از شعرهایش، ادیب شاعر است؛ و در پاره‌ای دیگر، شاعر متجدد. و این دو با هم به کلی فرق می‌کنند. زبان، زندگی شاعر است. از گذشته می‌توان یاد گرفت، ادبیات گذشته و جهان را می‌توان درونی خود کرد؛ ولی نهایتاً کسی که شعر می‌گوید باید با زبان زندگی کند، یعنی موقع سرودن شعر با آن زندگی کند، و همه چیز آن را در شعر، شخصاً بیافریند. تسلط بر ادبیات و شعر گذشته ضروری است، ولی کافی نیست. شعر گفتن، مسئله‌ای است حیاتی، نه تفنن ادبی و نشان دادن استعداد قلمفرسایی. در شعر، همه چیز باید از نو آفریده شود. به جنگ بلاغت و فصاحت گذشتگان نمی‌توان رفت. استعداد درخشان نادرپور در یادگیری چم و خم زبان گذشتگان، گاهی او را، از آن زبانی که باید شخصاً زحمت می‌کشید و آن را می‌آفرید، غافل می‌کرد. در نتیجه، شعر نادرپور گاهی فقط «ادبی» بود و گاهی شعر مطلق. حقیقت این است که هرگاه نادرپور به سوی آفریدن زبان، درون زبان خود شعر می‌آمد، شعر، جدید می‌شد؛ ولی به محض این که به سوی ادبیات و استعداد یادگیری زبان ادبی برمی‌گشت، سر از تصنع درمی‌آورد. از این نظر سرنوشت نادرپور، در پاره‌ای جاها شباهت به سرنوشت اخوان پیدا می‌کرد. اخوان نیز هر وقت بر روی ادبیات و زبان مکتب شعری خراسان تکیه می‌کرد فقط ادیب شاعر بود؛ و هرگاه به سوی زبان زنده می‌آمد، شاعری واقعاً جدی می‌شد. البته «ادبیات» نادرپوری متکی بر فصاحت عام منبعث از سعدی و حافظ بود، و به همین دلیل برخلاف شعر اخوان که گاهی «آرکائیسم» شدید بر آن لطمه می‌زد، شعر نادرپور به سوی فصاحت عامی حرکت می‌کرد که در آن نوعی طعنه، توضیحات مطمئن، حالات متکی بر لفظ قلم، غره شدن به موسیقی بی‌اقتضا، توأم با ژست‌های رمانتیک ادبی، و قراردادهای شاعری عام و اصطلاحات و کلیشه‌های مربوط به ماه و درخت و برگ و پاییز و بهار و غیره، شعر را از کشف، ابهام و ابهام دور می‌کرد و تنها مخاطب عاشق فهم سریع شعر را

ارضا می‌کرد. شعر در همان قرائت اول، همه چیزش را در اختیار مخاطب کمی با سواد ولی نه‌چندان تیزهوش می‌گذاشت و مقام نادرپور را تا سطح شاعر به اصطلاح محبوب محافل اشرافی و بورژوازی پایین می‌آورد. در حالیکه شعرهای واقعاً خوب نادرپور نشانه لیاقتی به مراتب بالاتر از درک شعری این قبیل محافل بود، و همین شعرهای خوب بود که او را به جامعه شاعران متجدد پیوند می‌زد. متأسفانه روانشناسی خاص خود نادرپور هم کمکی به قضیه نمی‌کرد. نادرپور هرگز انتقاد را نمی‌پذیرفت، حتی ملایم‌ترین آن را؛ و در نتیجه چنان غره به شاعری خود بود که شعر شاعران معاصر خود را تنها با معیار تعریفی که از شعر او کرده بودند، می‌سنجید؛ و واقعاً چنین برداشتی با کسی که با فرهنگ انتقادی جهان متمدن آشنایی پیدا کرده بود، جور در نمی‌آمد، و حتی با ذات نجیب خود نادرپور هم تطبیق نمی‌کرد. ولی در هر شاعری، چیزهای متناقض و متضاد می‌توان پیدا کرد، و شاید بزرگ‌ترین ایراد شخصیت نادرپور غرور درمان‌ناپذیر او بود. و همین برای او همیشه مشکلاتی فراهم می‌کرد.

نادرپور می‌دید که در میان نیماگرایان واقعی، از نوع شاملو و فرخ‌زاد، و شاعرانی که بعد از آنها آمدند، آن استعداد یادگیری فنون بلاغت و فصاحت کهن، به آن صورت خانلری وار و توللی وار، خریدار ندارد. نادرپور لجش می‌گرفت که چرا چنین است. وقتی که می‌دید خواننده «کتاب هفته»، «آرش»، «فردوسی» و «جهان نو» دارد وقوف پیدا می‌کند که دوران سرودن شعر «ادبی» سرآمده است باز لجش می‌گرفت و تعجب می‌کرد از این که اشخاص «کم استعدادتر» در «ادبیات»، مثل نیما و شاملو و فرخ‌زاد دارند اهمیت شاعران درجه یک را پیدامی‌کنند، و بر او پیشی می‌گیرند. ولی این لجبازی، یک سوی قضیه بود. سوی دیگر آن این بود که خود نادرپور در شعرش به سوی نرم کردن و غیرادبی کردن زبان شعرش کشیده می‌شد و به سوی مشترکاتی حرکت می‌کرد که تجدد ذهنی او، و قدرت و توان شاعری او، و جهان‌بینی واقعی ذهن شاعرانه او، او را به سوی آنها می‌کشاند. یعنی نادرپور بین دو کشش متضاد، در جدال با خویشتن بود، ولی شعرهای خوبش مربوط به آن بخش از شخصیت شاعری اوست که در آن واقعیت‌گرایی زیباشناختی بر «ادبی نگری» او می‌چربید.

می‌توان فصلی نغز در تأثیر و تأثر شعری نوشت بین نادرپور و فرخ‌زاد، درست در لحظاتی که فرخ‌زاد به تدریج از شکل و محتوای سه کتاب اولش دور می‌شد و شعرهای «تولد دیگر» را می‌سرود و نهایتاً به سوی «ایمان بیاوریم...» می‌آمد؛ و نادرپور داشت ضمن دعوا کردن با شاعران غیررسمی، قدرت‌های واقعی خود را در اختیار زبانی می‌گذاشت که به نحوی شگفت‌انگیز در شعر جدید ایران، و نه در شعر خانلری و توللی و حمیدی، اهمیت شعری پیدا کرده بود. یعنی نادرپور هم با رقبا دعوا می‌کرد و هم از آنها می‌آموخت که چگونه زبان شعرش را از فصاحت قراردادی دور کند و به حدی از واقعیت‌گرایی زیباشناختی برساند.

می‌توان راجع به استعدادهای شاعری متفاوت نیز حرف زد: مثلاً استعداد شاملو و استعداد نادرپور. بررسی این دو استعداد بلافاصله موضوع زبان را در مرکز توجه ما قرار می‌دهد. استعداد شاملو در به کارگرفتن زبان معاصر بود، با استفاده از نثر کهن، که آن نیز، در زمان خود کاربردی ویژه و غیر شعری



شباهت دارد. فرخزاد سنت را نمی‌شناخت؛ جهان فرهنگ معاصر را نمی‌شناخت؛ ولی در جامعه مردسالار شدیداً تحقیر شده بود، و هیچ چیز بدتر از درد تحقیر نیست؛ و آدم تیزهوش، تحقیر و درد را تحویل می‌گیرد و اگر ذهن خلاق داشته باشد، شاهکار تحویل می‌دهد.

در همان چند سال آغازین دهه چهل، صاحب این قلم وظیفه خود دانست که با یک سلسله نوشته‌های به سرعت قلمی شده از آن سایه‌های مهیب، درست در میدان عمل خود آن سایه‌ها، و برای عبرت هم‌نسلان خود و جامعه، مهابت‌زدایی کند. این روند مهابت‌زدایی، یک یا چند عمل بی‌در و پیکر و بی‌برنامه و بی‌هدف نبود. فکر داشت، چارچوب فکری داشت، تئوری داشت و برای بیان اینها زبان تند و تیز و مبارزه‌جو داشت. صاحب این قلم در جایی دیگر به توضیح دلایل خصوصی این مبارزه پرداخته است، و در این جا نمی‌خواهد آن مسایل را تکرار کند. ولی هدف اصلی این بود که کم و کیف و ماهیت آن سایه‌ها معلوم شود، و حاصل چنین کوششی پیدا شدن نوعی واقعیت‌گرایی انتقادی بود که البته با واقعیت‌گرایی به عنوان مکتب ادبی فرق‌های اساسی داشت. غرض از واقعیت‌گرایی انتقادی این بود که موضوع مورد بحث، خواه تئوری شعر، خواه یک شعر، خواه مجموعه شعرهای یک شاعر، و یا تئوری رمان، یک رمان، یا مجموعه قصه‌های کوتاه و بلند یک رمان‌نویس، و یا مجموعه عقاید یک آدم، یا گروهی از آدم‌ها، بطور کامل و عمیق، از هر جهت ممکن بررسی شده، و ماهیت آن، ساختار آن، سطح زیبا شناختی آن روشن شود. آن موضوع مورد بحث، ادبیات معاصر بود که واقعیت داشت و درست در برابر چشم همه مخاطبان نوشته می‌شد، چاپ می‌شد و در دسترس قرار می‌گرفت: بررسی واقعی موجودی واقعی، و بردن آن چیز واقعی به یک آزمایشگاه واقعی، و روشن کردن درون و برون، زیر و رو، و ته و توی آن. در حوزه شعر، غرض این بود که روشن شود با در نظر گرفتن تئوری، هدف، چارچوب، تاریخ، اجتماع، تاریخ ادب معاصر، هم ایران و هم جهان، کدام شاعر بهترین شعرها را گفته است. بت‌هایی که بسیاری از شعرای آن دوران از خود ساخته بودند، برای صاحب این قلم مطرح نبودند. آن بت‌ها درون تعدادی از این شاعران تا لحظه مرگ آنها ماندند و هنوز درون برخی از زنده‌هاشان نفس می‌کشند و با سنگینی سرپینشان، آنان را از تحرک باز می‌دارند. ولی هدف، شکستن آن بت‌ها در ذهن خواننده و مخاطب و افراد نسل جوانی بود که باید از سینه‌زدن در پشت سر این بت‌ها دست برمی‌داشتند تا شایستگی‌های واقعی آدم‌های شایسته، و شایستگی‌های خود نسل جوان را کشف می‌کردند. و درواقع، چنین هم شد. نقد ادبی به عنوان مدافع و محافظ واقعیت استعدادهای واقعی شعرهای زیبا، قدم به عرصه هستی گذاشت؛ و به هستی خود ادامه داد؛ و هنوز هم با تکیه بر اصول به هستی خود ادامه می‌دهد. چرا که مجبور است بر اصول تکیه کند؛ به دلیل این که در هر عصری، در صورتی که جدی باشیم، باید به اصل داشتن اصول رجعت کنیم؛ البته در صورتی که اهلیت انتقادی و اهلیت تأکید بر اصول را داشته باشیم. آن مقطع دهه چهل، آن چند سال آغازین دهه چهل برای ما اهمیت اساسی دارد. گرچه اصول دگرگون می‌شوند، ولی اصل داشتن اصول در هر عصری دگرگونی‌پذیر نیست.

شعر می‌کرد. حرف و سخن خود نیما، جز در یکی دو مورد استثنایی، در حوزه نقد و انتقاد و تعریف شعر و هارمونی و غیره، با بی‌اعتنایی روبرو شده بود. نیما در حوزه شعر نسلی را تربیت کرده بود که بر تارک آنها شعر شاملو و اخوان می‌درخشید. ولی در حوزه توضیح چم و خم شعر و شاعری و نقد و انتقاد هنوز چیز مستمر و پیگیری وجود نداشت. هنوز عده‌ای فکر می‌کردند که هم توللی نوست و هم نیما؛ هم سایه نوست و هم اخوان. ولی بطور کلی در مقطع چهل کفه محبوبیت جناح محافظه‌کار شاعران جدید، توللی‌مشری، سایه، و فرخزاد سه کتاب اول و نادرپور حول و حوش «سرمه خورشید»، بر کفه رادیکال آن، یعنی نیما، شاملو، و اخوان سنگینی می‌کرد. وقتی که فرخزاد شروع به چاپ شعرهایی متفاوت از شعرهای سه کتاب اولش کرد، بسیاری از کسانی که قبلاً از او حمایت کرده بودند، حمایت خود را از او پس گرفتند. فرخزاد شهرت کاذب سه کتاب اول را عملاً به خطر انداخت، و با شجاعت تمام دست به کشف مجدد خود زد، و شهرتی از نوعی دیگر، از نوعی واقعی و شایسته، پیدا کرد که ضمن اینکه راه را برای شعر جدیدی از



نوعی دیگر بروی همه شاعران زن ایران می‌گشود، به «عصیان» و «اسیر» و «دیوار»، معنای واقعی تری نیز می‌بخشید، چرا که تنها وقتی که آن سه کتاب در سایه دو کتاب بعدی دیده می‌شدند، مفهومی مبارزه‌جویانه و آشتی‌ناپذیر با مقررات و قوانین دست و پاگیر اجتماعی پیدا می‌کردند. سرسختی فرخزاد در ادامه راه جدیدی که انتخاب کرد بود، نه تنها حاکی از دل و جرأتی واقعی و ارزشمند بود، بلکه راهی پیش پای دیگران نیز می‌گذاشت، و آن این که شعر باید عمیقاً از درون آدم، از آن درون دردمند آدم، از سرنوشت آن درون در کنار درون‌های دیگر سخن بگوید، و شعر، لفظ قلم و قلم‌فرسایی، و داد و بیداد و قال و مقال الکی نیست، بلکه بیان عمیق‌ترین دردها و آرزوها و عشق آدمی است. وقتی که تیزهوشی و دردمندی توأمان در وجود یک شاعر پیدا می‌شود، آنچه به دست می‌آید، به اعجاز

داشت؛ و استعداد ادبی نادرپور در به کار گرفتن زبان ادبی کهن بود، به ویژه زبان حافظ، با استفاده از زبانی که در شعر معاصر و در زبان معاصر قابل اعتلا به سطح شعر فاخر بود. طبیعی است که در چنین شعری، آن بخش از شعر نیما و نیمایی می‌توانست جا داشته باشد که با آن سطح شعر فاخر جور در می‌آمد. نادرپور باید در چارچوب شعر خود، حریم زبان ادبی را به سود زبان واقعی و یا واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی می‌شکست. ولی نادرپور، مدام به آن زبان واقعی نزدیک و از آن دور می‌شد؛ و یا در چارچوب زبان فاخر شعری، به سوی «واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی» یا می‌آمد و یا از آن دور می‌شد. گاهی از ترکیب این دو زبان شعر بدیعی به وجود می‌آمد. در واقع گاهی نادرپور به آن حسرت خواننده رمانتیک که از عصر خود به سوی زبان شعر می‌گریخت، با امروزی کردن آن زبان گذشته، پاسخ تسکین بخشی می‌داد؛ و حقیقت این است که چنان‌که خواهیم دید - ویژگی بخشی از شعر فروغ نیز، در دوره‌های آخر زندگی او، در ترکیبی از رمانتیسم و لیریسیم، که نادرپور نیز با آن همسایگی داشت، تعیین می‌شد. بخشی از محبوبیت عظیم فرخزاد در تلفیق متعادل و زیبای رمانتیسم زنانه و تغزل زنانه نهفته بود، و البته هر قدر سهم تغزل زنانه قوی‌تر می‌شد، شعر زیباتر و بدیع‌تر جلوه می‌کرد.

نادرپور ویژگی دیگری نیز داشت، و آن اینکه فصاحت عام شعری او در خدمت ارتباط عام مخاطب‌ها با شعر نو قرار گرفته بود. یعنی شعر نادرپور یکی از پل‌های قابل اعتماد به سوی شعر نو بود. مخاطب‌ها از طریق این شعر به سوی بخش‌های دیگر شعر نو که پیچیده‌تر بود حرکت می‌کردند، و وقتی عده‌ای به پیچیدگی زبان نیما و یا بی‌وزن بودن شعر شاملو، و یا پیچیدگی فرم شاعران دیگر ایراد می‌گرفتند، بلافاصله نمونه رضایت بخش نادرپور به آنها ارائه می‌شد: صدای شعری نادرپور در ساکت کردن مخالفان شعر نو، و جلب آنها به سوی شعر جدید، جزو مؤثرترین تجربه‌ها بود. درواقع نادرپور تبدیل به نوعی شاعر "Popular" به هر دو معنای کلمه تبدیل شده بود؛ یکی شاعر «محبوب»، با تمام محسنات و معایب آن شاعر «محبوب»؛ و دیگری شاعری «مردم‌پسند»، باز با تمام محسنات و معایب شاعر «مردم‌پسند». ایراد موقعی پیدا می‌شد که نادرپور گاهی برای ارضای این انتظارات محبوبیت و مردم‌پسندی، شعر را تا سطح پسند مردم پایین می‌آورد، و این به معنای پشت کردن به قدرت کشف شاعرانه و تجربه کردن با ناشناخته‌ها هم در زبان و هم در روان شاعر بود.

۱۰ - در چند سال آغازین دهه چهل، سایه‌های مهیب شاعران شهیر اجازه نمی‌داد که افراد نسل جدید شاعران ایران قد برکشند و شهرتی درخور لیاقت‌هایشان پیدا کنند. مجلات هفتگی نیز که به دنبال تیراژ بودند، بی‌آنکه حس تمیزی بر کارشان ناظر باشد، به تصور عوامانه‌ای که از شاعر در ذهن مردم پیدا شده بود دامن می‌زدند. در هشت سال بعد از بیست و هشت مرداد اصول تمیز شاعر جدی از شاعر معمولی مخدوش بود. در واقع اصولی وجود نداشت. و آنچه پیش از سال ۳۲ وجود داشت، مبتنی بر نگرش محتواگرایانه به شعر بود، و محتوا عبارت بود از استنتاج اجتماعی که خواننده یا منتقد روی هم حزبی از

۱۱ - در خود نیما قدرت رسیدن به گوش و هوش مردم، در ابتدا چندان قوی نبود. مخاطب فنی شعر نیما، شاعرها بودند و شعرخوان‌های تیزهوش؛ ولی نه هر کسی. برعکس، در شعر شاملو، اخوان، فرخ‌زاد و نادرپور، توان رسیدن به مخاطبان وسیع‌تر، بیش از نیما بود. هر یک از آن چهار شاعر، از راه‌های غیرمستقیم به نیما رسیده بودند. شاملو از قطعات ادبی کم ارزش «آهنگ‌های گمشده»، خود را به‌زحمت بالا کشیده بود و پس از عبور از حوزه شعر سراسر سیاسی، به نیما رسیده، و بعد از خلال تجربه او عبور کرده، دیگر باره به خود رسیده بود. اخوان، غزل و قصیده خراسانی به‌دست راهی‌یوش شده بود. فرخ‌زاد سه کتاب غیر نیمایی حمیدی‌وار در پشت سر داشت. نادرپور باچارپاره‌سازی به شاخصیت خود دست یافته بود. ولی آتشی، رؤیایی، آزاد، نیستانی، براهنی، سپانلو و دیگران، مستقیماً از تجربه تجدد، و درواقع تجدد نیمایی، شروع کرده بودند. فرق هست بین رؤیایی و مفتون امینی. رؤیایی از آغاز متجدد بود. مفتون امینی اول غزل و قصیده و مثنوی می‌گفت، بعد به‌طرف شعر نیمایی آمد، و بعد به‌طرف شعر بی‌وزن رفت. رؤیایی بی‌آنکه به‌طرف شعر بی‌وزن رفته باشد، از همان آغاز تا به امروز مدرن مانده است. قضاوتی از این دست قضاوتی ماهوی است و نه زیباشناختی. به‌دنبال این نیستیم که کدام یک بهتر شعر گفته است. احمدی از آغاز جدید بود. گرچه تحت تأثیر مستقیم شعر نیمایی نبود. مدرن بودن از همان آغاز خطر کردن بسیار بزرگی است. فنون بلاغت کهن به‌درد بررسی شعر او نمی‌خورد. مدرنیسم مخالف قلمفرسایی است. شعر را از ادبیات جدا می‌داند، و به‌طور کلی شاعر مدرن کسی است که مشغول کار خویش است و مخاطب صمیمی فنی است که تنها خود معیارها و اصول آن را می‌شناسد، و یا آدم‌هایی از نوع او آنها را می‌شناسند. به‌همین دلیل هیچ‌کدام از شاعران مهم نسلی که در مقطع چرخش دهه چهل شروع به چاپ شعر کردند، در سال‌های بلافصل آن مقطع، به آن درجه از شهرت شاعری که شاملو، اخوان، فرخ‌زاد و نادرپور، - یعنی جدی‌ترین شاعران حد فاصل نیما و شاعران نسل بعدی - رسیده بودند، نرسیدند و در سال‌های بعد، برخی از آنها با نوشتن چیزهای دیگر به آن درجه از آوازه و شهرت که آن چهار نفر رسیده بودند، رسیدند. ولی دو نکته روشن بود. یکی این‌که این شاعران سرنوشتی شبیه سرنوشت نیما داشتند. یعنی هرکدام به‌دنبال ساختن زبان و بیان مستقل - بدون سابقه ادبی - در ساحت مدرنیسم بودند؛ و ثانیاً مدرنیسمی از این دست فضای شعر را وسعت می‌بخشد، ولی خود آن شاعران را، تنها از طریق این نوع شعر، به شهرت افسانه‌ای نمی‌رساند. شعر این شاعران، حتی پیش پاره‌ای از منتقدان جدی، موقعی پذیرفته شد که تعداد بیشماری از شعرخوانان، شعر این شاعران را خوش ساخت‌تر، پرمحتواتر، جدی‌تر و غیر تقلیدی‌تر یافته بودند و فضای منقلب‌تر بر روحیه انقلاب شعری این شاعران، بیش از شعر شاعران بلافاصله پس از نیما صحنه می‌گذاشت.

۱۲ - سرنوشت صاحب این قلم نیز در آن سال‌ها مطرح بود. او در حوزه شاعری، خود را متعلق به نسل بعدی، یعنی نسل آتشی و رؤیایی، می‌دانست و با

اعضای نسل خود در ساختن و پرداختن آن نسل شرکت داشت. این تعلق به نسلی درگیر با خود، و درگیر با نسل قبلی و نسل‌های آینده شعری، او را درست در وسط گود ادبیات انداخته بود. ولی بیشترین برخورد و درگیری هر شاعر و نویسنده و منتقدی در ابتدا با افراد خود آن نسل است. به‌همین دلیل او نمی‌توانست در آن‌زمان از نسل خود به حد کافی فاصله بگیرد تا راجع به افراد برجسته آن داوری نهایی بکند. آنها نیز نمی‌توانستند از او به حد کافی فاصله بگیرند تا راجع به او داوری منصفانه داشته باشند. گرچه در آن زمان، دقیقاً گفته نمی‌شد که این بخش از یک بحث شعری، تئوریک، و آن بخش، تحلیلی، توصیفی و نقد و انتقادی است، ولی درگیری جدی تئوریک و انتقادی توأمان، با افراد نسل خود صاحب این قلم و نسل قبل از او، نشان می‌داد که او به شاعران هم‌سن و سال خود توجهی را دارد که به شعر حاشیه‌ای نسل قبلی و شعر حاشیه‌ای نسل خود ندارد. مثلاً ضربه کاری بر شعر توللی و توللی‌وارها ضرورت کامل داشت. نسل جوان باید به‌خود می‌آمد و در برابر عقب‌ماندگی شکل و محتوای این نوع شعر و جهان‌بینی ارتجاعی حاکم بر آن



موضع می‌گرفت. مسئله این بود که توللی حاضر نشده بود زحمت بکشد و جهان را یاد بگیرد، و به‌همین دلیل، چون غره به استعداد ادب کلاسیک خود بود و از تازگی، تجدد، مدرنیسم، انقلاب اجتماعی و تاریخی و فرهنگی سر در نمی‌آورد و یا از این قبیل امور وحشت داشت، و حتی در برابر آنها موضع گرفته بود، ناگهان برگشت و به مداخلی امیراسدالله علم پرداخت؛ ارتدادی که هیچ شاعر متجددی، پیش از او مرتکب نشده بود. درواقع توللی به اصل ارتجاعی خود رجعت می‌کرد.

صاحب این قلم در سال ۴۲، در بازگشت از

شیراز در هواپیما، کتابی را که روز قبل، توللی به او هدیه کرده بود، باز کرد و شعرها را خواند، و در همان آسمان بین شیراز و تهران تصمیم گرفت که در اولین فرصت مقاله‌ای در رد محتویات این کتاب بنویسد. این مقاله دو سه سال بعد، تحت عنوان «نماز میت بر جسد

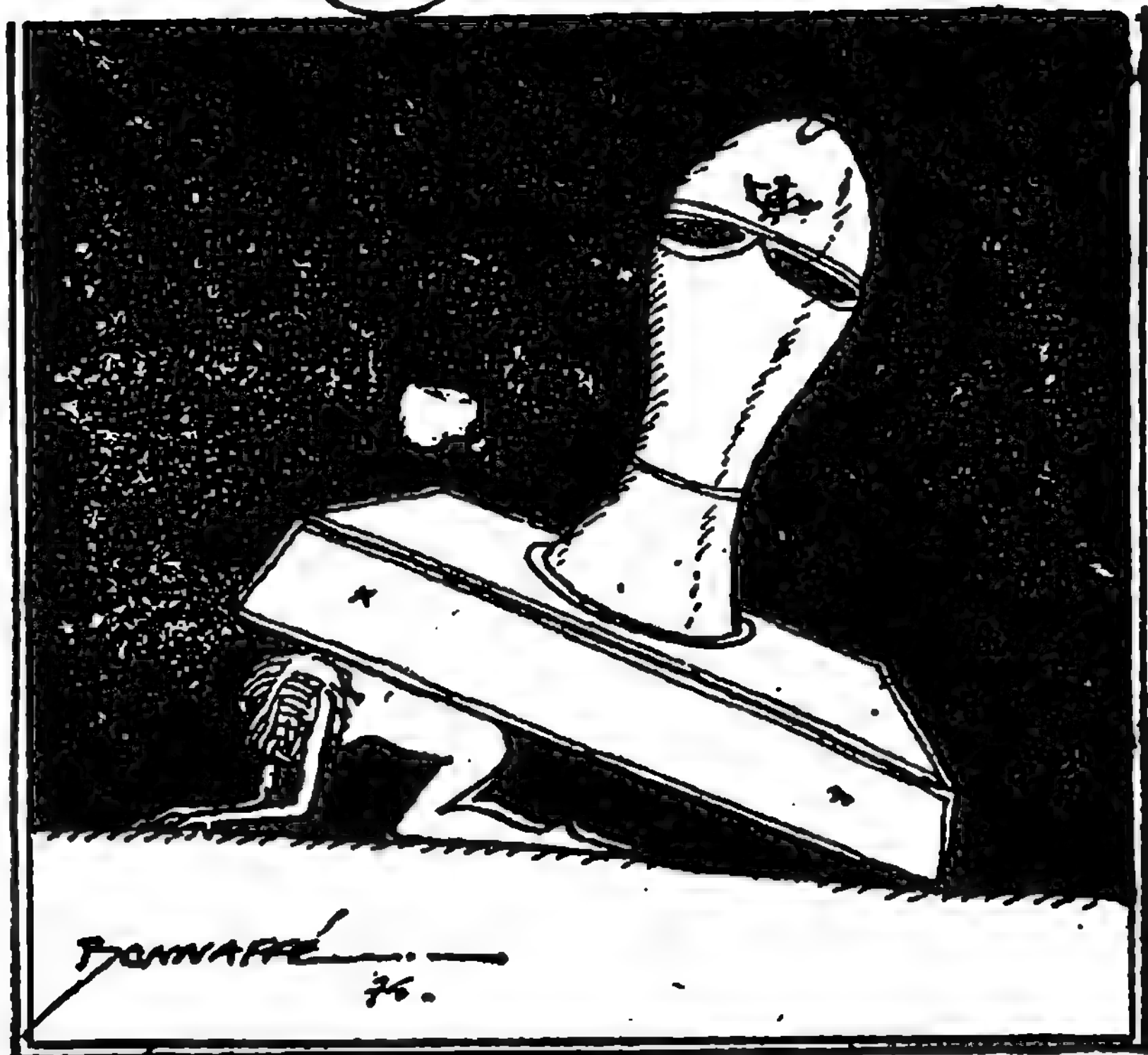
رمانتیسم» نوشته و چاپ شد. مقوله‌ای که در نظام اصطلاحات ادبی صاحب این قلم، بعدها «واقعیت‌گرایی زبانشناختی» خوانده شد، در آن زمان به‌صورت عملی در حق شعر توللی و امثال او به‌کار گرفته شده بود. صاحب این قلم، مقدمه آن را شش بار نوشت تا سرانجام توانست واقعیت زندگی دوران جوانی نسل خود را در برابر بی‌واقعیتی شعر و زبان توللی و توللی‌وارها قرار دهد. آن مقاله از نوعی بود که سال‌ها پیش از نگارش آن، شاعران سوررئالیست فرانسه، هنگام مرگ «آنا‌تول فرانس» با هم نوشته، امضا کرده، به‌عنوان پایان عصر زبان تفاخر نوعی نئوکلاسیسم فرانسوی، گویا بر سر خاک او خوانده بودند. آن ضربه کاری بر مستعدترین شاعر نیمه‌دار دو سه دهه ضرورت داشت. غرض، اعلام مرگ یک شیوه منحط بود، و به رقص درآوردن شادمانه استخوان‌های رنجور روانشاد نیما یوشیج در برابر نسل جوان، تا ترس جوان از این خلاق به‌ظاهر غول‌آسا بریزد؛ تا او با اعتماد به‌نفس بیشتری به‌کار خود ادامه دهد.

هر نسلی، اگر می‌خواهد شایسته نام خود باشد، باید با حس اعتماد به‌نفس، با نوعی روحیه ابتهاج، نوعی حرارت و شور درونی متکی بر امکانات و استعدادهای مشترک ذاتی، دست به قلم ببرد، و گر نه در سایه غول‌های تثبیت شده نسل پیش از خود، پیش از آن‌که سر بلند کند، به خاک خواهد افتاد.

ضربه کاری بر شعر سیاوش کسرایی نیز ضرورت کامل داشت - و نویسنده حاضر، هنوز هم بر سر حرف خود دو سال ۴۵ راجع به شعر این شاعر ایستاده است. کسرایی و امثال او، هدفی را از بیرون شعر بر شعر تحمیل می‌کردند و بر اساس همین تصور ایدئولوژیکی از شعر، از قافله شعر واقعی ایران عقب ماندند. البته دیگرانی هم بودند که از بیرون شعر بر شعر تحمیل ایدئولوژی می‌کردند و تعارض این قلم با آنها نیز برقرار بود، ولی در برخورد با کسرایی و شاعران و نویسندگان حزبی که آنها بدان تعلق داشتند، این مشکل پیوسته وجود داشت که منتقد باید پیه انواع اتهامات را بر تن خود بمالد تا ایرادی کوچک بر شعرها و سایر آثار قلمی آنها بگیرد. کمترین آنها این بود که با حفظ قیافه ظاهرالصلاح شایع می‌کردند که منتقد یا ایرادگیرنده حتماً «ساواکی» است. البته اگر یکی مثل صاحب این قلم، تصمیم می‌گرفت اشاراتی بسیار گذرا بر اشکالات وزنی «آرش کمانگیر» و زبان آن بگیرد، نیروهای شایعه‌پرداز آستین‌ها را از این هم بالاتر می‌زدند و چنین قلمداد می‌کردند که پنتاگون و سیا و موساد می‌خواهند آن حزب، حزب مادر آن، شوروی و اقمار آن را با همین چند ایراد از میان بردارند. صاحب این قلم راجع به این مسایل در ابتدا بکلی معصوم بود و نمی‌دانست که وقتی علیه «آرش کمانگیر» مطلبی نوشت، عملاً دست به اجانب و امپریالیسم داده است؛ و وقتی که در دعوی «کاخ جوانان» و «ربع مرگ» کوشید «نادرپور» را که به تشویق دو شاعر حزبی آن روزگار به «کاخ جوانان» شاه رفته بود، از آنها جدا کند، نمی‌دانست که دشمنی آن حزب را تا پایان عمر برای خود خریده است. مسئله این است که آن حزب، با در اختیار داشتن دو سه شاعر کم استعداد و چند قصه نویس مستعد، و یکی دو نقد نویس عقب‌مانده، بیشتر عقب‌ماندگی سیاسی و هنری خود را به رخ می‌کشید و بر کشوری که تحت خفقان وحشی شاهانه دست و پا می‌زد، یک قوز



باشد، صورت قضیه هنوز هم فرقی نکرده است. مسئله این است: نوع نگرش شاعر به هنر شعر چیست؟ آیا شعر او شعر است یا شعر نیست؟ از دو شاعر هم سن و سال، و هر دو معروف، راقم این سطور، در همان آغاز دهه چهل، شاملو را برگزید و مشیری را برنگزید. آن گزینش، تاریخ ساز بود؛ یکی به دلیل خود شاملو و خود مشیری، که اولی در ساختن آن تاریخ شعر از طریق نوع شعری که خود می گفت، مؤثر بود؛ و دومی نبود؛ و دیگری به دلیل این که تاریخ شعر این بیست تا سی سال گذشته، شاملو را برگزیده، مشیری را جا گذاشته است. برخلاف ادعای آقای مشیری، در یکی از مجلات «ادبی» طرفدار شعر عوام، نظیر صاحب این قلم، سرمویی راجع به شعر او در طول این دو سه دهه عوض نشده است؛ حتی اگر مضمون شعر او تحت تأثیر نقدهای آن زمان صاحب این قلم دگرگون شده باشد. دگرگونی مضمون کافی نیست. «چه می گویم» در شعر، به تنهایی مطرح نیست. شعر، مقاله نیست؛ «چگونه» آن چه را که می گویم می گویم» مطرح است. شعر چشمه نوعی نگرش است؛ و چکیده این نگرش در تک تک کلمات شاعر تبلور می یابد. وقتی که شاعر جدید باشی، سراسر جهان، حتی هر چه در آن از عهد دقیانوس به این ور قدیمی بود، جدید می شود. این نگرش، گرچه گهگاه در سطری یا بیتی از کار یک شاعر معاصر دیده می شود - و مشیری نیز از این قاعده مستثنی نیست - ولی تا زمانی که آن نگرش با جامعیت و شمول کامل، اثر را در خود غرق نکرده، و شاعر از درون، با حسی از آمیزش و آویزش با زبان، اثر را خلق نکرده، نمی توان او را شاعر معاصر و شاعر جدید خواند. این نکته در مورد شعر شاملو به صورتی، شعر فرخ زاد به صورتی دیگر، شعر احمد رضا احمدی، به صورتی دیگر، و شعر رویایی و آتشی به صورت دیگر صادق است؛ ولی در مورد شعر توللی، مشیری، سایه و کسرائی، صادق نیست. در مورد توللی و کسرائی باید اضافه کنم که نقد ادبی جدی راجع به اینان، از اواسط دهه چهل تا به امروز، بر سر حرف صاحب این قلم توقف کرده است. به «سایه» کم پرداخته ام و در این نوشته، کمی به او خواهم پرداخت؛ به ویژه در ارتباط با شکل غزل، و در مقام مقایسه با غزلسرای دیگر؛ ولی قبلاً باید مسائل را که حیاتی تر است عنوان کنم تا بتوانم راحت تر به مقولات دیگر بپردازم. برای آن که نسل بی سن امروز و آینده راحت نفس بکشد و با وجدانی پاک و نور، و پر و شاد، به کار خود سر و سامان دهد، باید قاره های گمشده امکانات تجدد ادبی را از اعماق زمان ادبی خود بیرون بکشیم و در برابر او بگذاریم و به رؤیت ذهنیت او برسانیم. چرا که: زمان می گذرد.



شهرت هرگز معیار نیست؛ ولی خود بودن و بین مردم بودن و حفظ ویژگی های هنری و شعری و نویسندگی در شهرت شاعری، یک موضوع است؛ و ساده گرفتن کار هنری و شعری، رشوه دادن به ساده اندیشی عوامانه و عامیانه برای گشودن قلب مردم و تسخیر آن، موضوعی دیگر. هرگز نمی توان هم به جهان بینی نخستین اعتقاد داشت و هم «جهان بینی» دوم را به عنوان یک اصل موجود پذیرفت. قرار نیست شعر تا سطح عوام پایین برود؛ قرار است عوام تربیت شوند، و راه تربیت عوام، اول باسواد کردن آنهاست؛ و بعد با فرهنگ کردن آنها؛ و می توان آنها را آموزش شعری هم داد، طوری که قدرت درک شعر واقعی را هم پیدا کنند. رشوه دادن به بیسوادی شعری عوام، بدترین نوع عوام فریبی است. این بیسوادی سطوح مختلف دارد. عده ای بیسوادان بورژوازی را هدف می گیرند، مثل توللی و مشیری؛ و عده ای دیگر بیسوادی مردم فقیر را هدف می گیرند. و به هر حال، هر دو عوام فریبانه. به دلیل این که هر دو طبقه عوام الناس خود را دارند. و اگر مردم بیسواد را فریب می توان داد، و اگر بورژوازی بیسواد را هم می توان فریب داد، شاعر آنها، درواقع



«عوام الشعرا» است.

از این بابت، لازم است به موقعیت فریدون مشیری اشاره شود. فریدون مشیری در طول چهل سال گذشته، شاعر معروفی بوده است. ولی راقم این سطور مجبور است به صراحت این نکته را بگوید که آن چه او در اواسط دهه چهل راجع به شعر مشیری گفته است، درباره شعر مشیری، بطور کلی، حتی امروز هم صادق است. مشیری شخصاً آدمی صمیمی و دوست داشتنی است؛ ولی شاعر کسی است که موقع شعر گفتن، تخیل و تفکر هم به کار ببرد، و این به کارگیری تخیل و تفکر موقع شعر گفتن حس شود؛ یعنی شعر حسی باشد، نه احساساتی. و حسی بودن با احساساتی شدن فرق می کند. حتی اگر مشیری، تحت تأثیر نقد ادبی آن دوران، درکنار شعر به اصطلاح تغزلی مشیری وار، و نه شعر تغزلی حسی، به سوی شعر اجتماعی هم آمده

بالا تراز «ژدانی» می ترانید، و درواقع با چیلدن تمهیداتی از این دست، دمار از روزگار نویسنده بومی و مستقل و عاصی و انقلابی - و اتفاقاً «چپی» آن روزگار درمی آورد، و به نام «اردوگاه» سوسیالیسم چشم بندی بر سراسر معرفت هایی که در خود ایران و در سراسر جهان آموختنی بودند تا نسل جوان به تعهد دانش یافتن خود و فرزانه شدن بر بی فرزاندگی ها جامه عمل بپوشاند. صاحب این قلم، وقتی که علیه شعر کسرایي مطلب نوشت نمی دانست که چه روحیه مافیایی شومی در ساختار و ذات «ژدانیسم» نهفته است و چگونه این ژدانیسم، کینه شخصیت ادبی و حتی شهرت آینده او را به دل گرفته است، به دلیل این که حضرات استالینیست هرگز این خطاها را بر او نبخشودند و شب و روز پس از گذشت آن سال ها علیه او توطئه کردند و هنوز هم می کنند. غافل از این که به تصدیق شعری که اخیراً از کسرایي در مجله «آدینه» چاپ شد، وقتی که او فریاد آن دریا را می زد، در پشت سرش آن دریا در حال خشکیدن بود. خوب! اگر ما در آن زمان، خشکیدن آن دریا را دیدیم و خشکیدن شما را هم به علت دل بستن بی جهت و بی دلیل به آن گوشزد کردیم، آیا باید شما همسایه دیوار به دیوار خانه خود را جاسوس اجنبی قلمداد می کردید؟ ولی مسئله در مورد کسرایي دقیقاً همان است که صاحب این قلم در همان اواسط دهه چهل گفته است: شاعری متوسط. حساب شعر خوب، رمان خوب، نوشته خوب، از حساب حزب، هر حزبی، جداست؛ و به طور کلی، ادبیاتی که تابع ایدئولوژی باشد، نهایتاً به خود خیانت خواهد کرد، یا خود را خیانت شده خواهد یافت. تجربه تلخ ادبیات رسمی شوروی، و تجربه تلخ ادبیات منبعث از استالینیسم، پیش روی ماست. شاعر و نویسنده، نفسی آزاد دارند، و در صورتی که نفس واقعاً متعلق به شاعر و نویسنده ای درجه یک باشد، هرگز آن را در ایدئولوژی نمی توان محبوس کرد. آن نفس داغ، ایدئولوژی را به سود هنر خرد می کند، چرا که هنر، از همان ابتدای بشریت، بالاتر از همه ایدئولوژی ها عمل کرده است، و ایدئولوژی، پیوسته به دنبال کانالیزه کردن آن بوده اند، و همیشه فقط استعداد های متوسط را به سوی خود جلب کرده اند. استعداد های درجه یک پرچم مستقل هنر را به دوش گرفته اند. هنر در جهتی رفته است در نقطه مقابل سانسور سقراطی و افلاطونی، چه رسد به سانسور استالینی و ژدانی.

اگرچه این قبیل برخوردها، در آن سال ها، با افرادی از نسل گذشته پیش آمد، ولی صاحب این قلم، با افراد نسل خود، به ویژه زبده ترین آنها - رویایی و آتشی - معتقد به نوعی «دیالوگ» شرافتمندانه بود، حتی اگر در پاره ای موارد این «دیالوگ» تبدیل به برخوردهای عصبی می شد. طبیعی است که «دیالوگ» با کسی می تواند باشد که تأثیر می پذیرد و تأثیر می گذارد؛ و این نوع «دیالوگ» را فقط می شد با کسی برقرار کرد که از نسل قبلی به عصر نسل او رسیده بودند، و در صحنه، حی و حاضر، نفس می کشیدند؛ و یا می شد آن را با کسی برقرار کرد که از نسل خود آدم باشد، و هنگام شکل گیری ذهن و جهان بینی یک نسل در «دیالوگ»، ولو «دیالوگ» تند و تیز، شرکت کند. بخش اعظم «جدال ها»، با توهمات رسوب کرده در ذهن مردم و بت های شعری بود، و بخش اعظم «جدال ها» و گفت و گوها با نسل خود نویسنده. گرچه

روش ساختگرای تکوینی

در جامعه‌شناسی ادبیات^۱

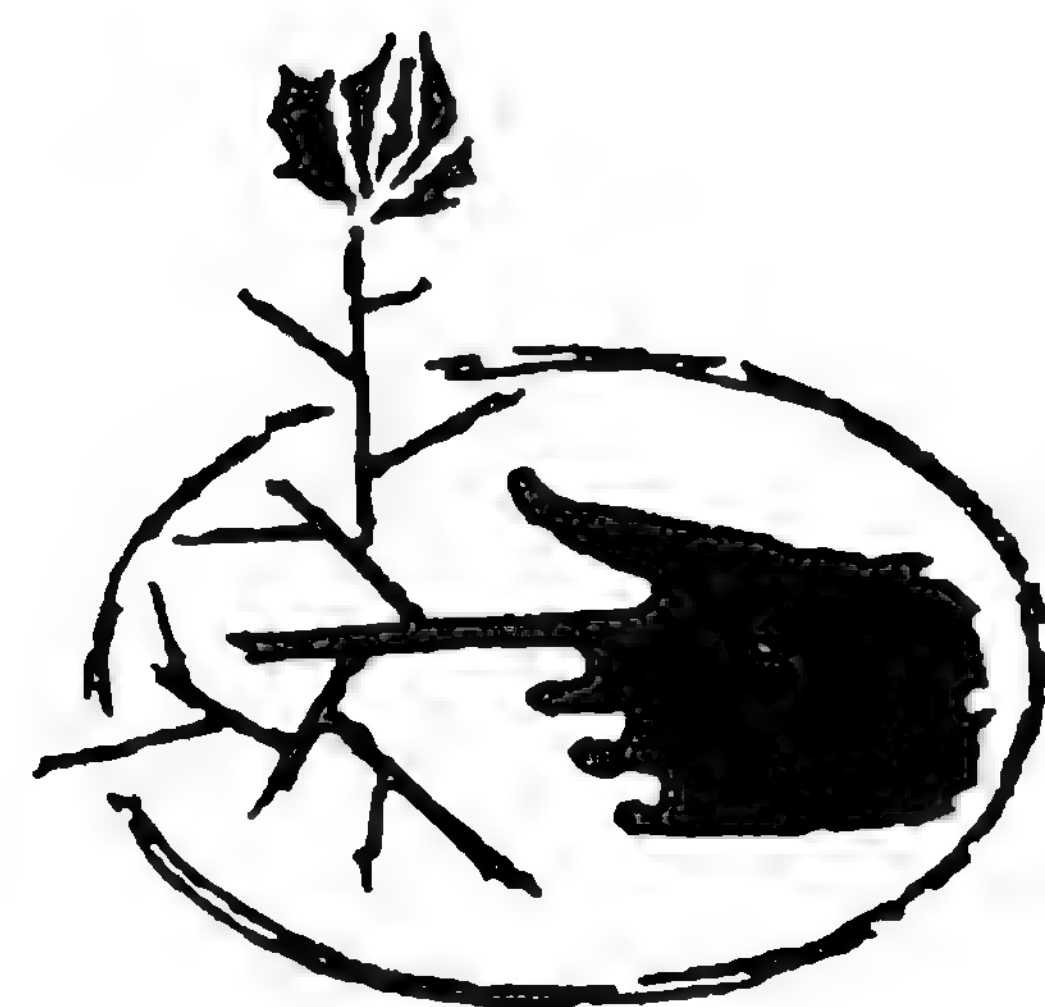
لوسین گلدمن

متعددند و ترتیب امور در عمل، از انعطافی به نسبت گسترده برخوردار است. به عنوان مثال در بسیاری از موارد بهتر است در مرحله‌ی معینی از پژوهش، الگوی ساختاری ایستایی^۴ برای تشریح حالت‌های تعادل در عرصه‌ی مورد بررسی، ارائه شود (مارکس نیز در کتاب سرمایه - که پیش از هر چیز، نشان‌دهنده‌ی چنین الگویی است - به همین کار پرداخته است). در چنین مواردی این الگو در حکم نوعی ابزار پژوهش مفهومی (نظری) است که به شرطی می‌تواند مهم و کارساز باشد که خصلت گذرای آن هیچ‌گاه فراموش نشود. خلاصه آن‌که، هر کوششی برای جدا ساختن جامعه‌شناسی از تاریخ، حاصلی جز دو علم انتزاعی و ابطال‌پذیر در بر ندارد.

در این جا اجازه می‌خواهم خاطره‌ای را بازگو کنم^۷ که محدودیت‌های جامعه‌شناسی غیرتاریخی^۸ و محصور در پژوهش عوامل نامتغیر را به روشنی نشان می‌دهد: به هنگام برگزاری یک مجمع جامعه‌شناسی، شرکت‌کنندگانی که در یک کشور در حال توسعه، پژوهشی درباره‌ی برداشت‌های اعضای برخی از گروه‌های اجتماعی از هموطنانشان در دیگر گروه‌ها انجام داده بودند، نتایج آن را با جدیت تمام مطرح ساختند و در پایان از بابت کمی و کاستی نسبی نتایجشان، ابراز تأسف کردند و آن را به این امر نسبت دادند که واقعیت اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فکری کشور محل پژوهش آنان، به هنگام انجام تحقیق در اوج دگرگونی بوده است. باید بیفزایم که آن‌چه بیش از همه مایه‌ی شگفتی‌ام شد این بود که من اولین فردی بودم که یادآور شدم در چنین موردی، فقدان نتیجه را نباید به

[...] بدیهی‌ترین نتیجه‌ی بحث‌های ما آن است که در جامعه‌شناسی فرهنگ به‌طور عام و در جامعه‌شناسی ادبیات به‌طور خاص دو جریان وجود دارد: یکی جریان معمول پوزیتیویستی که با هرگونه چشم‌انداز تاریخی مخالف است و دیگری - که خود نیز پیرو آن هستم - برخلاف جریان نخست، هرگونه تمایز میان جامعه‌شناسی و تاریخ را رد می‌کند. سیلبرمن^۹ و اسکارپیت^{۱۰}، همیشه در برابر سخنرانی‌هایی که گرایش تاریخی داشتند، نظرگاهی مشترک را برمی‌گزیدند و -اولی به شیوه‌ای قاطع و دومی به نحوی اندک متفاوت- اعلام می‌کردند که چنین بررسی‌هایی -صرف‌نظر از مسأله‌ی صحت و اعتبارشان- به تاریخ ادبیات مربوط می‌شوند که علمی خاص است و هیچ وجه اشتراکی با جامعه‌شناسی ادبیات ندارد.

اما یکی از اصول بنیادین روش جامعه‌شناختی برگزیده‌ی من - و نیز کلیت اندیشه‌ی مارکسیستی - خصلت به‌تمامی یکتانگار^{۱۱} آن است با تأکید بر این امر که اثباتی بودن جامعه‌شناسی، در گرو تاریخی بودن آن است، و علمی و اثباتی بودن هر پژوهش تاریخی نیز در گرو جامعه‌شناختی بودن آن است. در واقع همان‌طور که پدیده‌های انسانی به پدیده‌های مجزای اجتماعی و تاریخی تقسیم نمی‌شوند، بررسی آنها در دو عرصه‌ی متمایز و در قالب دو علم متفاوت نیز ناممکن است. به همین سبب مطالعه‌ی پدیده‌های انسانی - با توجه به ساختار اساسی و واقعیت انضمامی^{۱۲} آنها - مستلزم روشی است که به‌طور همزمان جامعه‌شناختی و تاریخی باشد. البته پژوهش‌های مشخص و ابزارهای تحقیق،





واقعیتی که گویا برای کاوش علمی چندان مناسب نیست، نسبت داد، بلکه آن را باید حاصل خود اصل مجموعه‌ای از کارهایی دانست که به‌هنگام تشدید و تسریع فزاینده‌ی دگرگونی‌ها، به‌هر قیمتی در پی یافتن عوامل نامتغیر هستند. پژوهشی اجتماعی-تاریخی که نه برداشت‌های پایدار و همیشگی، بلکه ماهیت دگرگونی‌های برداشت‌های موجود و قوانین حاکم بر این دگرگونی‌ها را بررسی می‌کرد چه بسا ممکن بود به نتایجی بسیار پربار دست یابد. بنابراین روشن است که من در عین پذیرش سودمندی روش‌های ابداعی اسکار پیت، آنها را به‌شرطی در حقیقت با اهمیت می‌دانم که:

الف) کاربردشان به پخش و پذیرش آثار ادبی محدود نگردد، بلکه آفرینش ادبی را نیز در بر گیرند و ب) داده‌ی عینی و الگوهای ایستا را در تحلیل اثباتی قوانین دگرگونی و تحول، جای دهند.

در جریان این مجمع، عده‌ای و به‌ویژه سیلبرمن بر من خرده گرفتند که در آثارم، اندیشه‌ها یا ارزش‌های پیش ساخته را مبنا قرار می‌دهم. این البته نکته‌ای درست است اما به‌نظر من خرده‌گیری بسیار کم‌اهمیتی است زیرا که یکی از اصول مسلم و بنیادین هر اندیشه‌ی دیالکتیکی آن است که در علوم انسانی، همه‌ی پژوهش‌ها به‌طور ضمنی یا آشکار، برخی از موضع‌گیری‌ها و ارزش‌گذاری‌های آغازین و مقدماتی و نه‌پیشینی را مبنا قرار می‌دهند.

در این مورد من با اسکار پیت موافق بودم که گفت پژوهشگر باید هرچه بیشتر عینیت‌نگر باشد (البته ناگفته نماند که به‌نظر من او می‌پنداشت که به تکرار

شکل معدل تری از نظرگاه سیلبرمن می‌پردازد، حال آن‌که درواقع، نظریاتی به‌کلی متفاوت را بیان می‌کرد). درواقع همگان می‌توانند دریابند که اگرچه همواره و در هر لحظه، عینیت تام، از لحاظ ساختاری، دسترس‌ناپذیر است، برای پژوهشگر، ضرورت بیشترین عینیت، اهمیت کامل دارد. ما همیشه بر مبنای برخی از ارزش‌ها به اندیشه می‌پردازیم و این امر البته در مورد هر پژوهشی، معتبر است، زیرا که پژوهشگر هنگامی که کار خویش را آغاز می‌کند، عضوی از یک جامعه است و موضوع تحقیق خود را بر مبنای معیارها، باورها و فرضیه‌های آشکار و ضمنی برمی‌گزیند. به همین سبب به گمان من با استناد به همین ضرورت بیشترین عینیت که اسکار پیت بیان کرده است باید از پیروی سیلبرمن سر باز زد، زیرا که به‌طور مسلم نمی‌توان با تلاش برای نادیده گرفتن یا حتما پنهان داشتن فرضیه‌ها و ارزش‌های آغازین، به بیشترین عینیت دست یافت، اما در مقابل، گرایش به بیشترین عینیت مستلزم کوشش برای آگاهانه ساختن و آشکار کردن این ارزش‌هاست تا امکان سنجش آنها فراهم گردد و به‌ویژه پژوهشگر بتواند نگرشی هرچه بازتر را هم در برابر ایرادهای دیگر پژوهشگران و هم در برابر پدیده‌های مورد پژوهش، حفظ کند. وانگهی هرگز نباید از یاد برد که در صورت ناسازگاری مستمر و پایدار نظریه و واقعیات، باید نه‌راه تحریف واقعیات، بلکه راه دگرگونی نظریه‌ها را برگزید.

با این همه همیشه باید به یاد داشت که اغلب گفتن این‌که بخش معینی از واقعیت یا قسمتی از یک اثر، ساختاری مستقل دارد و ممکن است موضوع پژوهش

باشد، خود در حکم اتخاذ موضع است. در واقع این گفته بدان معناست که این قسمت، معنایی درونی دارد که ممکن است به‌طور تکوینی بررسی شود. اما تا هنگامی که استدلال‌های جدی در دفاع از چنین گفته‌ای در دست نیست، بهتر است که آن‌را همانند فرضیه‌ای نیازمند اثبات، عرضه کرد.

گفته شد که ساختگرایی تکوینی پیش از هرچیز، دیدگاهی به‌تمامی یکتانگار است. در نتیجه همان‌گونه که با هر نوع جدایی تاریخ و جامعه‌شناسی مخالف است، جدایی قاطع قوانین بنیادین حاکم بر رفتار آفرینشگران در عرصه‌ی فرهنگ و قوانین حاکم بر رفتار روزانه‌ی همه‌ی افراد در زندگی اجتماعی و اقتصادی را نیز نمی‌تواند بپذیرد. این قوانین که موجودیت عینی دارند (و یکی از وظایف جامعه‌شناسی، نشان دادن آنهاست) هم در مورد فعالیت کارگر، پیشه‌ور یا بازرگان به‌هنگام انجام کار یا در زندگی خانوادگی‌شان صادق است و هم در مورد راسین یا کلودل^۱ به‌هنگام نوشتن آثارشان. البته در دوران چارچوبی که عام‌ترین قوانین معین کرده‌اند، خصوصیات و قوانین ویژه‌ای، مختص رفتار گروه‌های اجتماعی خاص وجود دارد و بی‌تردید این تخصیص را می‌توان بی‌نهایت ادامه داد. با این همه به‌نظر من نکته‌ی بسیار مهم آن است که نخست قوانین عام رفتار، تعیین شوند تا بعد بتوان دید که بر مبنای آنها، جایگاه خاص آفرینش فرهنگی و به‌ویژه آفرینش ادبی در مجموع زندگی اجتماعی تا چه حد تبیین‌پذیر است.

در این جا باید جمله‌ی معترضه‌ای بیان کنم. به‌نظر من، کوشش برای درک آفرینش فرهنگی، مجزا از

مجموعه‌ی زندگی در جامعه‌ای که بستر این آفرینش است همان قدر بیهوده است که بکوشیم نه به‌طور موقت و به اقتضای تحلیل، بلکه به شیوه‌ای بنیادین و پایدار، واژه را از جمله یا جمله را از گفتار، بیرون کشیم. نپذیرفتن چنین امری مستلزم پذیرفتن آن است که بررسی درست گفتار، از طریق جدا کردن آن از فرد گوینده یا جدا کردن گوینده از روابط اجتماعی - تاریخی پیرامون او، ناممکن است. بنابراین هر گونه دوگانگی یا چندگانگی قاطع یا حتا نیمه قاطع در شیوه‌ی نگرش به عرصه‌های متفاوت رفتار انسانی به‌نظر من ابطال‌پذیر و پیشاپیش محکوم به آن است که به تصویری ناقص و ناساز از این واقعیت بینجامد.

حال به موضوع آغاز سخن برمی‌گردم. مبنای پژوهش ساختاری - تکوینی در عرصه‌ی آفرینش فرهنگی، این فرضیه است که همه‌ی رفتارهای انسانی دارای ویژگی عامی هستند، آن ویژگی که باید بتواند خصلت ممتاز برخی از رفتارها را که ما به‌سبب همین امتیاز، آنها را فرهنگی می‌نامیم، توضیح دهد (البته این خصلت ممتاز را درواقع نه فرد منتقد، بلکه جوامع پرورنده‌ی این رفتارها، قایلند). به‌نظر من این ویژگی، همان است که مبانی هر اندیشه‌ی دیالکتیکی را تشکیل می‌دهد: اینکه رفتارهای انسانی، معنادار هستند یا بدین سرگرایش دارند. هر بار که انسان به عمل می‌پردازد، با این وضعیت مواجه است که کاری را انجام دهد یا مسأله‌ای را حل کند و می‌کوشد با رفتارش جهان پیرامون خویش را چنان دگرگون سازد که پاسخی معنادار برای مسأله‌ی طرح شده، به‌دست آورد. به‌علاوه، انسان - هر چند بسیار به‌ندرت موفق می‌شود - بر آن است که میان پرسش‌های متفاوتی که به مسایل گوناگون رویاروی خویش داده است هماهنگی ایجاد کند، به‌عبارت دیگر همه‌ی انسان‌ها برآنند تا اندیشه، عاطفه و رفتارشان را به‌صورت یک ساختار معنادار و منسجم درآورند. در این چشم‌انداز، آفرینش فرهنگی در صورت‌های مختلف خود - اعم از دینی، فلسفی، هنری و البته ادبی - رفتاری ممتاز است، زیرا که در عرصه‌ای خاص، ساختاری به‌نسبت منسجم و معنادار را ایجاد می‌کند، بدین معنا که به‌هدفی نزدیک می‌شود که همه‌ی اعضای گروه اجتماعی معینی بدان گرایش دارند. به‌علاوه باید افزود که هر گروهی مورد نظر نیست^{۱۱}. در این جا مسایل کمی پیچیده‌تر می‌شوند و باید اندکی تأمل کنیم. تعلق فرد به هر گروه اجتماعی، بازتاب‌هایی بر اندیشه، احساس و رفتار او دارد و از آن‌جا که در هر جامعه‌ی فراگیری، هر فرد به گروه‌های اجتماعی به‌نسبت زیادی تعلق دارد، اندیشه، احساس و رفتارش در مجموع خود، آمیزه‌ای کمابیش فاقد انسجام را تشکیل می‌دهد. از همین‌رو، بررسی یک آگاهی فردی - به‌سبب خصلت یگانه و بسیار پیچیده‌ی آن - بی‌نهایت دشوار است. اما اگر از فرد به مجموعه‌ی گروه گذر کنیم و اگر این گروه به‌اندازه‌ی کافی، پرشمار باشد، تفاوت‌های فردی ناشی از تعلق هر فرد به دیگر گروه‌های اجتماعی از میان می‌رود (این گروه‌ها در مورد هر فردی، متفاوتند) و در مقابل، عناصری که در آگاهی افراد مورد بررسی، حاصل تعلق به یک گروه واحدند، تقویت می‌شوند و مشهود می‌گردند. به‌همین

○ ساختگرایی تکوینی پیش از هرچیز به دیدگاهی یکتا انگار است.

○ همه‌ی انسان‌ها برآنند تا اندیشه، عاطفه و رفتارشان را به‌صورت یک ساختار معنادار و منسجم درآورند.

○ وجه مشخص آفرینش ادبی در آن است که جهانی منسجم منطبق با نوعی جهان‌نگری می‌آفریند.

○ اثر ادبی در حکم نوعی آگاهی یافتن است.

آغازین این گفتار، پاسخ داد. اگر هر آگاهی فردی، آمیزه‌ای از گرایش‌های متعدد و متضاد به ساختارهای منسجم از نوع ساختارهای ایدئولوژیکی فراگیر را تشکیل می‌دهد، وجه مشخص اثر فرهنگی در آن است که در عرصه‌ای خاص، و در عرصه‌ی مورد نظر ما در این جا یعنی در زمینه‌ی آفرینش ادبی، جهانی به‌نسبت منسجم را منطبق با نوعی جهان‌نگری می‌آفریند، جهان‌نگری که بنیادهایش، پرورده‌ی گروه اجتماعی ممتازی است. اعضای گروه، بی‌تردید فقط به نحوی کمابیش دوردور و تخمینی به این انسجام نزدیک می‌شوند. در این میان، برخلاف باور دیر پای جامعه‌شناسی پوزیتیویستی و مکانیستی، نویسنده بازتابنده‌ی آگاهی جمعی نیست، بلکه برعکس، ساختارهایی را که آگاهی جمعی به شیوه‌ای نسبی و ابتدایی پرورده است، از درجه‌ی انسجام بسیار گسترده‌ای بهره‌مند می‌سازد. از این لحاظ، اثر ادبی در حکم نوعی آگاهی یافتن جمعی از رهگذر آگاهی فردی یعنی آگاهی آفریننده‌ی اثر است، آگاهی یافتنی که برای گروه اجتماعی، آشکار می‌سازد که در اندیشه، احساس و رفتار خویش «بی‌آن‌که بداند» چه هدفی را دنبال می‌کرده است.

و اما امتیاز آفرینش فرهنگی، به‌طور مشخص ناشی از درجه‌ی انسجام خاص و گسترده‌ی آن است، و در این نکته هیچ جای شگفتی نیست اگر پیرو این نظرگاه باشیم که گرایش به انسجام و ممتاز شمردن آن شکل‌هایی از آگاهی و رفتار که هرچه بیشتر به انسجام نزدیک می‌شوند، از خصوصیت‌های عام هر آگاهی، احساس و رفتاری است. در مورد اثر باید گفت که خصلتی در عین حال بسیار فردی و بسیار جمعی دارد، زیرا که گروه، بدون دخالت افراد آفرینشگر نمی‌توانسته است از تمایلات خاص خود آگاهی یابد - یا درحال با دشواری بسیار بیشتری به این آگاهی می‌رسید - و در مقابل، افراد آفرینشگر نیز - اعم از متکلمان، فیلسوفان، رهبران سیاسی، هنرمندان یا نویسندگان - اگر عناصر و مصالح آثار خود و پیوندهای آنها را - گیرم به نحوی غرض‌آمیز - در آگاهی جمعی نیافته بودند، هرگز نمی‌توانستند این آثار را بیافرینند.

از نظرگاه ساختگرایی تکوینی، رفتار انسانی دارای سه ویژگی اساسی است، ویژگی‌هایی که در صورت

سبب، صرف نظر از آن‌که این عرصه بسیار گسترده‌تر است و کاری بسیار بیشتر را طلب می‌کند، همیشه از دیدگاه روش‌شناختی، بررسی آگاهی جمعی آسان‌تر از بیرون کشیدن این ساختار از عناصر متفاوت و متضادی است که به معناهای متفاوت سازنده یک آگاهی فردی، مربوطند.

پس از بیان این نکته، باید دو نوع متفاوت از گروه اجتماعی و دو آگاهی جمعی متفاوت را - از لحاظ اهمیتشان برای آفرینش فرهنگی - تشخیص داد: نخست همه‌ی گروه‌هایی که مانند خانواده، گروه‌های حرفه‌ای و مانند آنها، در رفتارهای جمعی خود، فقط در پی بهبود برخی از مواضع در درون یک ساختار اجتماعی معین هستند. آگاهی جمعی خاص این گروه‌ها را آگاهی ایدئولوژیکی می‌نامیم، زیرا که خصلتی بسیار اجتماعی - محور دارد و اغلب منافع مادی، به‌معنای کمابیش محدود این واژه، در آن نقشی بسیار مسلط ایفا می‌کند.

نوع دوم، گروه‌های اجتماعی ممتازی هستند که آگاهی، احساس و رفتارشان، تجدید سازمانده‌ی فراگیر تمامی مناسبات انسانی و مناسبات انسان با طبیعت را نشانه گرفته یا در پی حفظ فراگیر ساختار اجتماعی موجود است. این نگرش فراگیر از روابط انسانی و روابط انسان‌ها با دنیا، در این نوع از آگاهی جمعی، امکان، و اغلب حضور واقعی آرمانی برای انسان را دربردارد و به‌همین سبب آن را از آگاهی جمعی که ایدئولوژیکی نامیدم، متمایز می‌سازم و با عبارت جهان‌نگری^{۱۲} مشخص می‌کنم.

باید افزود که در اغلب موارد، در کنار منافع مادی که بی‌تردید به ایفای نقشی مهم در پرورش این نوع آگاهی جمعی ادامه می‌دهد، جایگاه توجه به وحدت و انسجام در نوع جهان‌نگری آگاهی جمعی، از ساختارهای جمعی ایدئولوژیکی بسیار مهمتر است.

برای پایان دادن به بحث در این مورد باید بیفزایم که عامل تعیین‌کننده‌ی آفرینش فرهنگی را، جهان‌نگری‌ها و گروه‌های اجتماعی که جهان‌نگری‌ها بر مبنای آنها به‌وجود می‌آیند، تشکیل می‌دهند (این گروه‌ها، دست‌کم طی مدتی طولانی از تاریخ دنیای غرب، عبارت بوده‌اند از طبقات اجتماعی).

بر این مبنا می‌توان با سهولتی بیشتر به پرسش



تاریخی است.

واژه‌ی ساختار متأسفانه طنینی ایستا دارد و به همین سبب به تمامی دقیق نیست. بهتر آن است که نه از ساختارها - که در زندگی اجتماعی واقعی به ندرت وجود دارند و بسیار زود گذرند - بلکه از فرایندهای ساخت‌آفرینی سخن بگوییم، به‌ویژه که ساختار در تضاد با بی‌نظمی تعریف می‌شود، اما ساخت‌آفرینی بیشتر مکمل ساخت‌شکنی است تا متضاد آن و تصویری دقیق‌تر به ما ارائه می‌دهد که متأسفانه رواج آن با مشکلات گوناگون روبه‌رو می‌شود، چرا که چنین عبارتی، نحوه‌ی بیان را بسیار سنگین می‌کند و به همین جهت کاربرد آن از نظر سبک نگارش، بسیار دشوار خواهد بود. درواقع مطالعه و درک مجموعه‌ای از پدیده‌ای انسانی همواره مستلزم آن است که آنها را از دو جنبه‌ی مکمل بررسی کنیم: در مقام فرایندهای ساخت‌آفرینی که ایجاد ساختاری جدید را دنبال می‌کنند و نیز در مقام فرایندهای ساخت‌شکنی ساختارهای قدیمی موجود یا ساختارهایی که همان گروه اجتماعی، مدتی پیش در پی ایجادشان بوده است. پیشتر گفته شد که فرایندهای ساخت‌آفرینی در پی آنند که بیشترین تعادل را در مورد طبیعت و بقای انسان و مجموعه‌ی یک وضعیت مشخص، ایجاد کنند، ولی اغلب اوقات، پیش از تحقق چنین تعادلی، دو دسته از پدیده‌ها، اوضاعی جدید و در نتیجه، عقلانیتی جدید را به وجود می‌آورند: دسته‌ای از این پدیده‌ها بروزنا هستند - انواع دخالت‌های خارجی: جنگ‌ها، تهاجم‌ها، مهاجرت‌ها، نفوذ جوامع پیرامونی و جز آن - دسته‌ی دیگر درونزاینده - دگرگونی محیط اطراف به مدد رفتار اعضای گروهی که در یک فرایند ساخت‌آفرینی مشخص درگیر هستند. در این حال ما با فرایندی جدید روبه‌رو هستیم که انسجامی جدید و متفاوت با انسجام پیشین دارد و در پی تعادلی دیگر است که تحقق نمی‌یابد مگر با درهم شکستن تعادل‌های کمابیش تحقق‌یافته‌ی مطلوب پیشین و نیز ساختارهای ذهنی و عاطفی منطبق با آن. بدین ترتیب آن‌چه در دوران پیشین، منسجم و عقلانی بوده، اکنون دیگر این خصوصیات را از دست داده است. خود جست‌وجوی عقلانیت، هنگامی که مثل اغلب موارد، سلبیت از بیرون ناشی نشود، سلبیت خاص خویش را می‌آفریند.

در این جا مایلم به عبارت مشهور «گذار از کمیت به کیفیت» که در نوشته‌های مارکس و انگلس بارها به کار رفته است، اشاره‌ای گذرا بکنم. اگر بخواهیم این عبارت را به زبان علوم اثباتی برگردانیم معنایی جز این ندارد که دگرگونی‌های یک فرایند ساخت‌آفرینی مشخص به یک فرایند ساخت‌آفرینی جدید - که تعادلی دیگر را دنبال می‌کند - به چنان درجه‌ای رسیده که تعریف آنها به ساختاری جدید که در آن هنوز بازمانده‌های ساختار کهن یافت می‌شود بهتر و دقیق‌تر است از تعریف آنها به عنوان ساختاری کهن که در پی رشد عناصر ساختار جدید، دچار شکل باختگی و تلاشی شده است.

به نظر من این سه ویژگی اساسی همه‌ی رفتارهای انسانی، مبنای تمام پژوهش‌های اثباتی در عرصه‌ی

○ جهان ادبی یا هنری یا جهانی تخیلی است که پیوندی مستقیم با جهان پیرامونی ندارد.

○ لوکاج نخستین کسی است که مطالعات جامعه‌شناسی ادبی را به کلی زیر و رو کرد.

○ آفرینش تخیلی جهانی منطبق با تمایلات یک گروه اجتماعی قادر است هم جبران ناکامی باشد هم وسیله‌ای برای انطباق با واقعیت.

درستی تحلیل ما، روش‌شناسی همه‌ی بررسی‌های اثباتی و علمی زندگی اجتماعی به‌طور کلی و آفرینش فرهنگی به‌طور خاص را در تحلیل نهایی، تعیین می‌کنند. این ویژگی‌ها عبارتند از:

الف) همه‌ی رفتارهای انسانی - همان‌گونه که پیشتر گفته شد - از معنا و عقلانیت برخوردارند. در این مورد برای پرهیز از هرگونه بدفهمی باید خاطر نشان کرد که وقتی از عقلانیت سخن گفته می‌شود، نه عقل دکارتی (که فقط یکی از شکل‌های متعدد رفتار عقلانی است) مورد نظر است و نه عقلانیت منطقی، مستقل از داده‌های جامعه‌شناختی و روانشناختی. در این جا عقلانیت فقط بدین معناست که رفتار انسانی، همواره پاسخی است به مسایل برخاسته از محیط پیرامون آدمی و این‌که هدف این پاسخ آن است که معطوف باشد، یعنی برای فرد یا گروه، مؤثرترین امکان بقا و پیشرفت را به‌نحوی فراهم آورد که با گرایش‌های درونی آنها به غایت سازگار باشد.

اجازه دهید خاطره‌ای دیگر را بازگو کنم که موضوع را به تمامی روشن می‌سازد: هنگامی که رشته‌ی جامعه‌شناسی را در دانشگاه سوربون آغاز کرده بودم، نظریه‌های لوی برون^{۱۵} که معتقد بود جوامع اولیه در برابر تجربه، تأثیرناپذیر بوده‌اند، نفوذی گسترده داشت. درست به خاطر دارم که هنگامی که برای نخستین بار با مورس هالبواکس^{۱۶} سخن می‌گفتم، اگرچه دانشجوی جوانی بودم به او گفتم که بدون این‌که یک انسان اولیه را دیده باشم و کوچک‌ترین شناختی از ذهنیت مردمان جوامع اولیه داشته باشم نظریه‌ی لوی-برون را به این دلیل ساده، به‌طور پیشینی نادرست و نپذیرفتنی می‌دانم که اگر این جوامع به‌راستی ذهنیتی تأثیرناپذیر از تجربه می‌داشتند، نمی‌توانستند به بقای خود ادامه دهند و قوم‌شناسان نیز نمی‌توانستند در قرن نوزدهم در میان آنان به بررسی بپردازند. در هر حال می‌توان گفت که همه‌ی اندیشه‌ها و رفتارهای انسانی که معرف گروهی به نسبت گسترده‌اند - گروهی که مدتی طولانی به حیات خود ادامه داده است - خصلتی با معنا دارند و برای درک معنای آنها باید وضعیت مشخص زندگی این گروه و مسایلی را که این وضعیت، برای اندیشه و عمل گروه، مطرح می‌سازد، در نظر گرفت.

دومین ویژگی اساسی، اندیشه و رفتار آن است که

مستقل از گرایش درونی به معنا که در همه‌ی عرصه‌های جزئی ساختارمند یافت می‌شود، در نزد افراد و نیز گروه‌های اجتماعی، گرایش به تحقق انسجام فراگیر در مجموعه‌ی بخش‌های جزئی ساختارمند نیز وجود دارد. باید افزود که در این گرایش به انسجام فراگیر، بخش‌های جزئی مختلف بی‌تردید به‌نحوی خاص و متفاوت تأثیر می‌گذارند و میزان این تأثیرگذاری، به عواملی متعدد، و از جمله به اهمیت کتی هر یک از این بخش‌های عمل یا اندیشه در زندگی واقعی انسان‌ها و نیز به تهدیدی بستگی دارد که در لحظه‌ی معینی برای رفتارهای مهم پیش می‌آید (چنانچه نیک آگاهیم که همگام با گسترش خطر بیکاری و تحقق آن، اهمیت امنیت شغلی در آگاهی کارگران افزایش می‌یابد). نتیجه‌ی این امر آن است که مجموعه‌ی اعمالی که برای تولید نعمت‌های مادی صورت می‌گیرد و تا کنون در جریان تاریخ در زندگی انسان‌ها از اهمیتی بسیار گسترده برخوردار بوده و هنوز نیز این اهمیت را داراست، در تحقق بخشیدن به ساخت‌آفرینی فراگیر نیز نقشی مهم داشته و دارد و - بی‌آن‌که یگانه عامل مؤثر باشد - در عرصه‌های به‌راستی فرهنگی نیز سخت تأثیر می‌گذارد. در این جا باید افزود که جامعه‌ی سرمایه‌داری البته یک ساختار اجتماعی خاص را تشکیل می‌دهد، اما برای ما اهمیتی ویژه دارد، چرا که این ساختار از چند قرن پیش در اروپای غربی رشد می‌یابد. در این جامعه، بخشی معین از روابط میان انسان‌ها، بخش وابسته به بازار (که به بخش اقتصادی موسوم است) بر سر آن است که به‌نحوی کمابیش منحصراً در بقیه‌ی زندگی اجتماعی اثر بگذارد و تأثیر متقابل دیگر بخش‌ها را بر خود به‌صفر کاهش دهد.

و سرانجام سومین ویژگی اساسی رفتار انسانی، گرایش به رفع و فراتر رفتن^{۱۷} است: همان نفی و سلبیتی^{۱۸} که هگل مطرح ساخته و هانری لوفور^{۱۹} هم دیروز از آن برایمان سخن می‌گفت و فراتر رفتن مورد نظر پاسکال و خصلت فعال، دگرگون‌ساز و عملی همه‌ی اقدام‌های تاریخی و اجتماعی نیز نمایشگر آن است. این گرایش به فراتر رفتن، همان‌گونه که لوفور به درستی خاطر نشان کرد، مختص آفرینش ادبی یا فرهنگی نیست بلکه خصلت‌نمای مجموعه‌ی زندگی

آفرینش ادبی را تشکیل می‌دهند:

- ۱- گرایش به انطباق با واقعیت پیرامون و خصلت معنادار و عقلانی این گرایش در برابر واقعیت موجود؛
- ۲- گرایش به انسجام و ساخت‌آفرینی فراگیر؛
- ۳- خصلت پویای این گرایش، گرایش به دگرگونی و تکامل ساختار موجود.

در عرصه‌ی آفرینش ادبی، بررسی ویژگی نخست، مسلّم بسیار پیچیده است، زیرا که جهان ادبی یا هنری، جهانی تخیلی است که پیوندی مستقیم با جهان پیرامونی واقعی ندارد. پیوند جهان ادبی یا هنری با واقعیت، پیوندی با میانجی است - آن‌هم در دو زمینه: از یک سو، در زمینه‌ی اوضاع و شرایطی که بستر تدوین مقوله‌های حاکم بر ساختارهای جهان ادبی یا هنری است و از سوی دیگر، در زمینه‌ی موضوعی که رولان بارت درباره‌ی نقش انسانشناختی آفرینش تخیلی، مطرح کرده است.

بیشتر گفته شد که گرایشی که در برابر واقعیت پیرامونی، خصلت عقلانی و بامعنی دارد و با جست و جوی انسجام فراگیر همراه می‌شود، در برخی از گروه‌های اجتماعی ممتاز به ایجاد مجموعه‌ای از مقوله‌های بنیادین اندیشه و احساس و رفتار، می‌انجامد. پیوند میان این مقوله‌ها، خود سرانه نیست، زیرا که حاصل گرایش آنها به هماهنگی و انسجام است، اما در واقعیت امر، هیچ‌گاه هماهنگی و انسجام به‌طور کامل به دست نمی‌آید و ما فقط کمابیش به آنها نزدیک می‌شویم. نویسنده از آن رو می‌تواند در اثر خویش، جهانی تخیلی، منسجم و یکپارچه بیافریند که تدوین جمعی مقوله‌ها و طرح اولیه‌ی پیوندهای میان مقوله‌ها را در دست داشته و مبنا قرار داده است و در این میان فقط در درون جهانی که آفریده است، این مقوله‌ها و پیوندها را چنان تکامل می‌بخشد که دیگر اعضای گروه قادر به انجامش نبوده‌اند. نویسنده، بازتابنده‌ی محض آگاهی جمعی نیست، ولی میان آنها پیوندی استوار وجود دارد: اثر او با تمایلات و گرایش‌های آگاهی جمعی منطبق است و از این لحاظ عمیقاً اجتماعی است؛ اما همین‌اثر در عرصه‌ی تخیل، انسجامی را می‌آفریند که در عالم واقع هیچ‌گاه دست‌یافتنی نیست یا به ندرت یافت می‌شود و از این لحاظ، کار یک فرد استثنایی است و خصلتی بسیار فردی دارد. به‌هرحال انطباق وجود دارد و در همه‌ی موارد، فرض وجود آن در عرصه‌ی پژوهش علمی ابزاری بسیار کارساز برای مطالعه‌ی اثر و آگاهی جمعی است، زیرا که کاوش ساختاری هریک از این دو عامل، کشف برخی از عناصر عامل دیگر را که ممکن بود از تیررس مشاهده و بررسی درونی دور بماند، میسر می‌سازد. هم‌چنین باید یادآوری کنم هنگامی که از آگاهی جمعی سخن می‌گویم، هر جا که آفرینش آثار فرهنگی موردنظر باشد باید گروه‌های ممتازی را در نظر گرفت که آگاهی آنها در پی سازماندهی فراگیر مناسبت‌های میان انسان‌هاست.

لوکاج، با مبنای قرار دادن این فرضیه، نخستین کسی است که مطالعات جامعه‌شناسی ادبی را به کلی زیرورو کرده است، زیرا که تمامی جامعه‌شناسی ادبی پیش از او و حتا بخش عمده‌ای از جامعه‌شناسی ادبیات

معاصر، در پی یافتن انطباق‌هایی میان اثر و محتوای آگاهی جمعی بوده و هستند. پیش‌بینی نتایج کارهایی از این دست، چندان دشوار نبوده (و واقعیت نیز این پیش‌بینی را همیشه تأیید کرده است). چنین کارهایی از آن‌جا که اثر را بازتاب محض واقعیت اجتماعی می‌دانند در مورد آثاری که خلاقیت کمتری دارند و واقعیت را با حداقل تغییر، بازآفرینی می‌کنند، از کارایی بیشتر برخوردارند. وانگهی حتا در بهترین موارد نیز محتوای اثر را مثله می‌کنند، آن‌چه را در حکم بازآفرینی مستقیم واقعیت است، برجسته می‌سازند و هر آنچه را با آفرینش تخیلی سروکار دارد، کنار می‌گذارند.

در مقابل، جریان پژوهشی که از لوکاج الهام گرفته، از این ایرادها مبرا است زیرا که لوکاج انطباق آفرینش و آگاهی اجتماعی را نه در عرصه‌ی محتواها بلکه در عرصه‌ی مقوله‌هایی که ساختار هر دو را تشکیل می‌دهند، و به‌ویژه در عرصه‌ی انسجام آنها، جست‌وجو می‌کند. مقوله‌های همسان و انسجامی واحد ممکن است جهان‌هایی با محتواهای به‌تمامی متفاوت بیافرینند، به‌نحوی که برگردان تخیلی واقعیت دیگر کوچکترین مانعی در راه پیوند استوار فرهنگ با جامعه نباشد و بلکه از آن‌جا که اثر، انسجامی ممتاز را تحقق می‌بخشد، همانا آثار مهم و به‌ویژه وحدت درونی آنهاست که برای پژوهش جامعه‌شناختی از همه مناسب‌ترند.

در این مورد نیز اجازه می‌خواهم خاطره‌ای را بازگو کنم که گفته‌هایم را روشن می‌سازد: پس از نگارش رساله‌ام درباره‌ی ژانسنیسم، کتاب اندیشه‌های پاسکال و نمایشنامه‌های راسین که بر انطباق ساختاری آنها در سده‌ی هفدهم در فرانسه تأکید داشت، در جست و جوی استادی بودم که در مقام ادیب، سرپرستی از رساله را در کنار استادان فیلسوف به‌عهده بگیرد. باری، در طی یکی از گفت‌وگوهایم با یکی از مورخان ادبیات که بسیار مشهور بود، او به خشم آمد و فریاد برکشید که نمی‌تواند هیچ پیوندی میان اندیشه‌ی مسیحی حضرات دیر پور-روآیال و شخصیت‌های مشرک نمایشنامه‌های راسین پیش از درام استر^{۲۳} بیابد. در پاسخ به او گفتم که اشاره‌ی وی به تفاوت‌های ژانسنیست‌ها و برخی از شخصیت‌های نمایشنامه‌های راسین البته درست است ولی این تفاوت‌ها شبیه تفاوت‌های یک اثر با ترجمه‌ی آن به زبانی بیگانه است.

خدای مسیحی در نظر ژانسنیست‌ها خدایی پنهان است که به رعایت مطلق الزامات متضاد فرمان می‌دهد و هرگاه که انسان باید در جهان به عمل بپردازد، از رهگذر همین تضاد نمودار می‌شود، درست مانند نمایشنامه‌های راسین که در آنها، هکتور و استیناکس، برنیس و مردم روم، یا الهه‌ی خورشید و ونوس، تجسم‌بخش الزامات متضاد اخلاقند. و البته دامنه‌ی این مقایسه - که در این جا فرصت بسط آن نیست - بسیار گسترده‌تر از این موارد است و همان‌گونه که در کتاب خدای پنهان نشان داده‌ام، کوچکترین جزئیات را نیز دربرمی‌گیرد. در نتیجه برخلاف نظر همه‌ی مورخان و منتقدانی که محتوای نمایشنامه‌ها را مورد نظر قرار داده‌اند، نمایشنامه‌هایی که پیوند ناگسستنی با الهیات خدای پنهان، یعنی با اندیشه و احساس ژانسنیست‌ها دارند، نه درام‌های مسیحی مانند استر و آتلی^{۲۴}، بلکه نمایشنامه‌های غیر مسیحی مانند آندروماک^{۲۵}، بریتانیکوس^{۲۶}، برنیس و فلر^{۲۷} هستند. درباره‌ی مسأله‌ی نقش انسانشناختی هنر به‌نظر من باید آن را با نقش فردی هنر در نظریه‌ی فروید درباره‌ی والایش (تصعید)^{۲۸} هم شبیه دانست و هم متفاوت. فروید در عرصه‌ی روانشناختی به‌درستی نشان داده که ستیز میان تمایلات فرد و موانعی که واقعیت بیرونی در برابر ارضای آنها قرار می‌دهد ممکن است به تنش‌هایی تحمل‌ناپذیر بینجامد، تنش‌هایی که فرد سرانجام آنها را از این طریق حل می‌کند که ارضای واقعی را با ارضای تخیلی والایش یافته، جبران می‌سازد. در چنین حالتی، آفرینش تخیلی به‌طور غیرمستقیم از واقعیت ساختار گرفته است و یکی از عوامل انطباق فرد با واقعیت محسوب می‌شود.

به‌گمان من این مسأله در عرصه‌ی جمعی نیز در اساس به‌همین ترتیب مطرح می‌شود. تمایل افراد به انسجام و نفی و فراتر رفتن از وضع حاضر بی‌تردید با مانع ساختار واقعیت موجود روبه‌رو می‌شود. این ستیز می‌تواند و باید تنش‌ها و ناکامی‌های کمابیش گسترده‌ای را برانگیزاند و تردیدی نیست که آفرینش تخیلی جهانی منطبق با تمایلات گروه اجتماعی، قادر است در عین حال هم نوعی جبران ناکامی واقعی باشد و هم وسیله‌ای برای انطباق با واقعیت.

اما تفاوت فرایند جمعیتی که از آن سخن گفتم با فرایند فردی که فروید مطرح ساخته در ماهیت این تنش‌ها و در نتیجه، در ماهیت آفرینش تخیلی است که

○ تمایل جمعی، بیش از هر چیز، تمایل به معنا، استحکام و انسجام است.

○ ... صورت اصلی ادبیات مدرن یعنی رمان و بخش عظیمی از ادبیات معاصر، به پیش‌تاز شهرت دارد.

○ سه نکته مهم: مناسبات‌های دریافت و تشریح در جامعه‌شناسی ادبی، گزینش کلیت‌های نسبی یا به عبارت دیگر، ساختارهای فراگیری که اثر ادبی را باید در آنها جای داد، تعیین موضوع پژوهش.



دگرگونی‌های ساختاری اندیشه‌ی اشراف صاحب مقام در فرانسه در قرن هفدهم، در حکم تشریح جنبش ژانسیست است و الی آخر.

از جمله‌ی دیگر نتایج این امر آن است که هر بررسی جدی دریافتی و تشریحی یک ساختار ادبی یا اجتماعی به‌طور ضروری باید در دو سطح متفاوت انجام گیرد: توصیف دریافتی هرچه دقیق‌تر ساختار موضوع انتخاب شده و توصیف بسیار موجز و عام‌تر ساختار فراگیر بی‌واسطه‌ای که تشریح آن نیز بی‌تردید بدون تغییر موضوع بررسی ممکن نخواهد بود.

در پی این توضیحات به دومین نکته‌ای می‌رسیم که پیشتر گفته شد. با توجه به این که هر بررسی ساختاری-تکوینی فقط هنگامی تشریحی می‌شود که ساختار مورد بررسی، در ساختار فراگیر گسترده‌تری گنجانده شود، در مورد آثار ادبی که در این جا مورد نظرند، کدام ساختار فراگیر از بیشترین ارزش تشریحی برخوردار است؟

اما پیش از پرداختن به این مسأله، مایلیم نکته‌ای مقدماتی را یادآوری کنم. یکی از برنده‌های اساسی ساختگرایی تکوینی این است که هر ساختار معنی‌دار جزئی را می‌توان به‌نحوی معتبر در تعداد به‌نسبت زیادی از ساختارهای فراگیر، گنجانده و هر یک از این گنجانده‌ها یکی از معناهای متعددی را که همه‌ی واقعیت‌های انسانی دارا هستند، روشن می‌کند. اهمیت این برنهاد برای اندیشه‌ی دیالکتیکی به‌ویژه از آن رو بیشتر است که تاریخ هنوز به پایان نرسیده است و هر دوران جدیدی که از پس دوران‌های پیشین فرامی‌رسد، ساختار تاریخی فراگیر و همراه با آن، معنای ساختارهای جزئی سازنده‌ی این ساختار تاریخی را تغییر می‌دهد. به‌عنوان مثال ژانسیسم تراژیک که در قرن هفدهم در مقایسه با سلطنت و طبقه‌ی سوم، ارتجاعی بود، در نظر پژوهشگری که رفع عقل‌باوری دکارتی و گذار به اندیشه‌ی دیالکتیکی را در آن می‌یابد، مترقی می‌شود، زیرا که او این آیین را در ساختار فراگیری می‌گنجانده که هگل و مارکسیسم نیز - که در قرن هفدهم وجود نداشتند - بخشی از آن هستند.

به‌طور مسلم در این جا نمی‌توان به بررسی همه‌ی ساختارهای فراگیری پرداخت که ممکن است ساختارهای ادبی را در آنها گنجانده. باوجود این در پژوهش‌ها، از میان ساختارهای فراگیر، کاربرد سه ساختار بیشتر رواج دارد که درباره‌ی آنها توضیحی مختصر ارائه می‌دهم. این سه عبارتند از: الف) تاریخ ادبیات، ب) زندگینامه‌ی نویسنده، ج) گروهی اجتماعی که اثر مورد بررسی با آن پیوند دارد.

از میان این سه ساختار مایلیم از همان آغاز، تاریخ ادبیات را که در واقع یک ساختار معنادار مستقل نیست، کنار بگذارم. به‌نظر من یکی از پیشداوری‌های دانشگاهی - که با تقسیم‌بندی‌های اداری رشته‌ها و درس‌های مختلف تقویت می‌شود - این است که می‌توان تکوین یک اثر را با تأثیر آثار پیشین یا با واکنش در مقابل آنها توضیح داد. نوشته‌های دکارت، اندیشه‌های پاسکال یا بخشی معین از نمایشنامه‌های کورنی یا راسین، ساختارهای معنادار

ب) گزینش کلیت‌های نسبی یا به عبارت دیگر، ساختارهای فراگیری که اثر ادبی را باید در آنها جای داد،

ج) تعیین موضوع تحقیق.

مسأله مناسب‌های دریافت و تشریح، در مباحثه‌های فلسفی و روش‌شناختی در خارجه و به‌ویژه در آلمان، نقشی مهم داشته و هنوز نیز دارد، اما در فرانسه، جایی که این معضل با همان حدت وجود دارد، بیشتر ضمنی به‌نظر می‌رسد تا آشکار.

به هر حال این مسأله را باید به روشنی طرح کرد و نظریه‌ای که می‌خواهم از آن دفاع کنم شامل دو حکم است: ۱. دریافت برخلاف آن‌چه اغلب گفته می‌شود، فرایندی احساسی یا شهودی نیست، بلکه فرایندی عمیقاً عقلانی است، یعنی عبارت است از توصیف مناسبات اساسی سازنده‌ی یک ساختار معنادار. البته رابطه‌ی عاطفی پژوهشگر با موضوع پژوهش (تمایل، بیزاری، همدلی و جز آن) یا شهودهای تصادفی ممکن است بر توصیف، تأثیر مساعد یا نامساعد بگذارند، ولی به هیچ وجه ممکن نیست سرشت در اساس عقلانی فرایند توصیف را از میان ببرند.

و اما تشریح به‌نظر من در علوم انسانی عبارت است از گنجانیدن یک ساختار معنادار در یک ساختار گسترده‌تر که ساختار نخست، یکی از عناصر سازنده‌ی آن است.

۲. بنابراین در علوم انسانی، دریافت و تشریح نه فقط یکدیگر را نفی نمی‌کنند و دو فرایند عقلانی مکمل نیز نیستند، بلکه فرایندی واحدند که به دو چارچوب استنادی مختلف مربوط می‌شوند.

در این نظرگاه، هر توصیف تکوینی دریافتی یک ساختار، درواقع نوعی تشریح ساختارهای جزئی سازنده‌ی آن است و باید - در حد امکان - با توصیف ساختار گسترده‌تری که آن را به‌طور بی‌واسطه دربر گرفته، تکمیل شود؛ چنین توصیفی در حکم تشریح ساختار نخست و دریافت ساختار دوم است.

به‌عنوان مثال، توصیف ساختار درونی اندیشه‌های پاسکال، در حکم دریافت کل اثر و تشریح تک تک «اندیشه‌ها» است. توصیف ژانسیسم افراطی در حکم دریافت این آیین و تشریح کتاب‌اندیشه‌ها و تراژدی‌های راسین است. توصیف دریافتی ساختار جامع جنبش ژانسیست در حکم تشریح ژانسیسم افراطی است؛ توصیف دریافتی و تکوینی

وظیفه‌اش، جبران کردن همین تنش‌هاست. نظرگاه فرویدی که عرصه‌ی فردی را دربرمی‌گیرد همیشه به انسانی چشم دوخته که میل به چیزی دارد که جامعه به‌دلیلی او را از تصاحب آن بازداشته است. ولی تمایل جمعی، همان گونه که گفته شد، پیش از هر چیز تمایل به معنا، استحکام و انسجام است. تمایل جمعی به بازدارندگی‌های اخلاقی، که ممکن است آن را به عرصه‌ی ضمیر ناخودآگاه واپس برانند، برخورد نمی‌کند، بلکه تحقق آن با دشواری‌های عملی - که هیچ ربطی با اخلاق ندارند - روبه‌رو می‌شود؛ به همین سبب، چنان می‌نماید که ضمیر ناخودآگاه (و نه ناآگاه) در آفرینش به‌راستی هنری فقط نقشی ناچیز ایفا می‌کند. در این عرصه، جهان تخیل و خیالپردازی نباید جایگزین این یا آن موضوعی بشود که منع اخلاقی دارد، بلکه در درجه‌ی اول باید جانشین جهانی منسجم و به‌دور از سازش که واقعیت، از تحقق آن در زندگی روزمره جلوگیری می‌کند، بشود.

آن‌چه گفته شد، روشنگر نقشی است که دومین ویژگی عام همه‌ی رفتارهای بشر، یعنی گرایش به انسجام، در آفرینش ادبی دارد. سلبیت و گرایش به فراتر رفتن نیز به‌نظر من در آفرینش ادبی نقشی اساسی دارند زیرا که آنها برای تحقق گرایش خود به ایجاد ساختاری منسجم، یا به عبارت دقیق‌تر برای به پایان رساندن یک فرایند ساخت‌آفرینی، باید به ناگزیر با ساختارهای موجود در ستیز قرار گیرند و در برابر آنها و نیز در برابر عوامل دیگر در ساخت‌شکنی، موضعی روشن اتخاذ کنند. به‌علاوه باید افزود که گرایش به فراتر رفتن که ویژه‌ی رفتار انسانی است و فلسفه‌ی کلاسیک از زمان پاسکال به بعد و از رهگذر کانت و هگل و مارکس بر آن تأکید کرده، مستلزم آن است که هر دنیای منسجمی باید بر مبنای ارزش‌های فوق فردی بنا شود - حتا اگر این امر در قالب فقدان این ارزش‌ها جلوه‌گر شود که در درجه‌ی اول، معرف صورت اصلی ادبیات مدرن یعنی رمان و بخشی عظیم از ادبیات معاصر است که به پیش‌تاز (آوانگارد) شهرت دارد.

برای پایان بخشیدن به این سخنرانی که تا همین جا هم بسیار طولانی شده است، مایلیم به‌طور مختصر سه نکته‌ای بپردازم که آنها را بسیار مهم می‌دانم: الف) مناسب‌های دریافت (درک) و ب) تشریح در جامعه‌شناسی ادبی؛

○ توصیف ساختار درونی کتاب اندیشه‌های پاسکال، در

حکم دریافت کل اثر و تشریح تک تک اندیشه‌هاست.

○ توصیف ژانسیسم در حکم دریافت تراژدهای راسین است.

○ کاربرد سه ساختار بیشتر رواج دارد: تاریخ ادبیات، زندگینامه‌ی نویسنده، گروه اجتماعی که اثر با آن پیوند دارد.

○ تاریخ ادبیات یک ساختار معنادار مستقل نیست.

○ در آثار ادگار آلن پو تصویرهای تخیلی آبی، هوایی، آتشی، و خاکی بسیار اندکی یافتیم.

هستند، اما نوشته‌های دکارت و پاسکال، کورنی و راسین، ساختارهای فراگیر نیستند، بلکه فقط حاصل جمع ساختارهای مستقل از یکدیگرند و این امر به طریق اولی در مورد کنار هم گذاشتن دکارت و کانت یا کورنی و کلودل نیز صادق است. برای درک گذار از نوشته‌های گروه نخست به گروه دوم باید از میانجی مجموعه‌ای گسترده از ساختارهای فراگیر گذر کرد تا به جایی رسید که نوعی تکوین معنادار به نسبت مستقل - یعنی ساختاری که هرچند از عوامل برونزا تأثیر می‌پذیرد ولی یک فرایند ساخت‌گیری معنادار است - وجود دارد. در مورد مشخص بالا این ساختار ممکن است تاریخ جامعه‌ی فرانسه باشد - البته چنین برنهادی هنوز به نظر من جز فرضیه‌ای محتمل نیست.

حال باید به اهمیت علمی گنجاندن اثر در زندگی فردی نویسنده - روانکاوی، زندگینامه و جز آن - و در گروه اجتماعی که بستر شکل‌گیری جهان‌نگری‌هاست، بپردازیم. این دو روش - برخلاف مورد تاریخ ادبیات - عبارتند از گنجاندن اثر در ساختارهای واقعی که اگر به شیوه‌ای معتبر انجام گیرند، ممکن است به روشن شدن معناهای حقیقی نوشته‌ی مورد بررسی بینجامند.

من - در مقام مورخ ادبیات - به سه دلیل گنجاندن جامعه‌شناختی را برمی‌گزینم. به این سه دلیل به ترتیب اهمیت، اشاره‌ای مختصر خواهم داشت.

دلیل نخست آن که گنجاندن فردی، در سطح بررسی علمی - و نه آن‌طور که اغلب رایج است، در سطح فیش برداری عالمانه یا مقاله‌ی هوشمندانه (یا آمیزه‌ی این دو) - بسیار دشوار بلکه در عمل امکان‌ناپذیر است. با توجه به زمان و حجم انبوه «اسناد شفاهی» تخیلی و زندگینامه‌ای که روانکاو برای بررسی وضعیت یک بیمار لازم دارد، این پرسش به درستی مطرح می‌شود که تشریح روانکاوانه‌ی اثر نویسنده‌ای که روانکاو او را هرگز ندیده است و از وی جز نوشته‌ها و برخی از گواهی‌ها و گزارش‌های دست دوم را در اختیار ندارد، چه ارزشی می‌تواند داشته باشد؟ با طرح این پرسش از پرداختن به موضوع اعتبار فی‌نفسه‌ی تشریح روانکاوانه می‌گذریم.

دلیل دوم: در اکثر قریب به اتفاق موارد، این تشریح مجموعه‌ی اثر نویسنده را در برنمی‌گیرد - امری که تصادفی نیست - بلکه فقط عنصر یا عناصری از آنرا که معنای زندگینامه‌ای دارند، شامل می‌شود.

و سرانجام سومین دلیل - که جز روی دیگر دلیل پیشین نیست - این است که معنای زندگینامه‌ای عناصر اثر که در پرتو تشریح روانکاوانه، روشن شده است، این عناصر را در ردیف هریک از دیگر نشانه‌های روانی ساده‌ی افراد معمولی - اعم از عادی یا بیمار - قرار می‌دهد و درباره‌ی سرشت ویژه‌ی ادبی، تصویری، فلسفی و غیره‌ی اثر مورد بررسی هیچ توضیحی ارائه نمی‌دهد، سرشتی که بر انسجام فراگیر اثر استوار است و نه بر معنایی که برخی از بخش‌های جزئی اثر در عرصه‌ی زندگینامه‌ای دارا هستند و نسبت به انسجام اثر، حالتی الحاقی دارد.

و این هم اشاره‌ای مختصر به کارهای مورون^{۳۳} و باشلار^{۳۴} که دو نمونه از تشریح روانشناختی‌اند که با روانکاوی پیوند دارند، اما به تمامی سنت پیشه نیستند.

یک بار بر آن شدم تا با همکارانم به مطالعه‌ی رساله‌ی ستودنی باشلار به نام آب‌ها و رو‌ها بپردازم و من نیز مانند اکثر خوانندگان، شیفته‌ی استواری و زیبایی این اثر شدم. اما هنگامی که در صدد برآمدن تا تحلیل‌های باشلار را در بررسی برخی از نوشته‌های ادگار آلن پو به کار بندم، در این آثار تصویرهای تخیلی آبی، هوایی، آتشی و خاکی بسیار اندکی یافتیم^{۳۵}. به نظر من این اثر باشلار که مقاله‌ای خوب محسوب می‌شود از دقت و استواری کارهای علمی بهره‌ی کافی ندارد.

در مورد مورون نیز باید بگویم که فرضیه‌ی او درباره‌ی شبکه‌های تصاویر را جالب و ثمربخش می‌دانم، زیرا که نه به عناصر جزئی اثر، بلکه به ساختار کلی آن استناد می‌ورزد، اما هیچ دلیلی نمی‌بینم که این شبکه‌های تصاویر را به انگیزه‌های «ژرف» پیوند دهم و نه به ساختارهای ذهنی برخاسته از مسایلی که فرد با حل آنها روبه‌روست.

یک بار دیگر مرتبط ساختن آفرینش فرهنگی با عوامل فقط فردی، مسلّم به واژه‌های ارباب‌انگیزی مانند «ژرف»، «غیر عقلانی»، «غریزی» و جز آن میدان می‌دهد، اما در واقع امکان اثبات امتیاز عامل ادبی، شاعرانه، فلسفی، دینی و در یک کلام عامل فرهنگی را بر عامل بیماری‌شناختی و روزمرگی به کلی نفی می‌کند.

به همین سبب است که به نظر من در مورد بررسی دریافتی و تشریحی پدیده‌های فرهنگی - و نه در مورد بررسی یک زندگی یا یک بیماری - الزام‌های پژوهش اثباتی و کارآمد، گزینش ساختارهای اجتماعی و تاریخی را ممتاز می‌شمرد.

در پایان این ملاحظات بسیار عام مایلیم نکاتی مختصر درباره‌ی مهمترین مرحله در هر پژوهش ساختاری که آن را تعیین موضوع تحقیق نامیده‌ام، بیان کنم.

بی‌تردید بین تعیین دامنه‌ی موضوع بررسی و نتایجی که ممکن است در پی دقیق‌ترین و غنی‌ترین پژوهش‌ها به دست آید، پیوندی ناگسستنی وجود دارد (ماکس وبر پس از مارکس بر این پیوند بسیار تأکید کرده است).

به همین سبب است که دخالت تحریف‌گرانه‌ی ارزش‌هایی که پژوهشگران پذیرفته‌اند، اغلب از رهگذر ساختن موضوع‌های کاذب (مانند «آثار پاسکال» به طور کلی، «تصویر طبیعت» و مانند آنها) صورت می‌پذیرد

و همین امر نتایج و ارزش‌هایی را که تفکر و تحقیق روزانه یا علمی ممکن است بدان‌ها دست یابد پیشاپیش تعیین می‌کند.

به همین دلیل روحیه‌ی انتقادی جامعه‌شناس باید از همان آغاز کار، یعنی از همان لحظه‌ای که او دامنه‌ی موضوع تحقیق خود را معین می‌کند، فعال شود. او در عمل، در اغلب موارد از موضوع‌هایی آغاز می‌کند که پیش‌ساخته‌ی آگاهی جمعی و پژوهش‌های پیشین هستند، ولی باید همواره در یاد داشته باشد که چنین موضوع‌هایی فرضیه‌های پیشینی و شک‌انگیز و تردیدآلودند.

در این مورد، مفهوم دلالت یا معنا را یگانه معیار معتبر می‌دانم. همواره باید این اندیشه را مبنا قرار داد که همه‌ی واقعیت‌های انسانی، حاصل فرایند ساخت‌آفرینی معنادارند و تعیین درست موضوع تحقیق با دو ویژگی مشخص می‌شود:

الف) امکان درک معناهای بسیاری از داده‌هایی که تا کنون مسأله‌ساز در نظر گرفته نمی‌شدند و ب) در صورتی که تحقیق به‌اندازه‌ی کافی پیشرفت کرده باشد به تقریب تمامی عناصر موضوع پژوهش و مناسبت‌های متحدکننده و متضاد آنها را روشن می‌کند.

البته اغلب چه بسا که این نتایج به دست نیاید و فرد انتقادی‌اندیش و ورزیده ناگزیر می‌شود که وجود بسیاری از بخش‌ها و پدیده‌هایی را در نظر گیرد که در عرصه‌ی مورد بررسی، درک نشده و ناروشن باقی مانده‌اند. سرانجام برعهده‌ی خود اوست که تصمیم بگیرد تا چه هنگامی پژوهش را بر مبنای بنیادهای پیشین ادامه دهد و سپس به تغییر موضوع تحقیق بپردازد. این تصمیم‌گیری همواره تا حدی اراده‌گرایانه است و به همین سبب با احتمال گزینش خودسرانه همراه است. اما همه‌ی پژوهشگران کارآزموده می‌دانند که این احتمالی به نسبت محدود است و می‌توان به خوبی تشخیص داد که نارسایی کدام پژوهش به سبب اتمام زودرس و سریع است و کدام یک به سبب آن که بنیادهای نادرست را مبنا قرار داده است، بنیادهایی که به هیچ وجه ممکن نیست رسوخ به اعماق واقعیت و درک توانمندی دریافتی و تشریحی آنرا میسر سازند.

(۱۹۶۲)

←

ترجمه‌ی محمد پوینده

شکاف

در داخل و خارج ایران نماینده

فعال می‌پذیرد

شکاف / دوره نو / ۳۴



- به‌ویژه فرایند برنامه‌ریزی در این جایگاه وارد کرده است.
18. dépassement.
 19. négativité.
 ۲۰. Henri Lefebvre, فیلسوف معاصر فرانسوی.
 21. processus de structuration.
 22. *Esther*
 23. *Athalie*
 24. *Andromaque*
 25. *Britannicus*
 26. *Bérénice*
 27. *Phèdre*
 28. sublimation.
 29. imaginaire (L').
 30. transindividuelle.
 31. compréhension.
 32. explication.
 ۳۳. Charles Mauron, منتقد ادبی فرانسوی (۱۸۹۹-۱۹۶۶).
 ۳۴. Gaston Bachelard, فیلسوف و منتقد فرانسوی (۱۸۸۴-۱۹۶۲).
 ۳۵. در نظر باشلار، چهار عنصر طبیعی آتش و آب و هوا و خاک، نمادهای تخیل شاعرانه‌اند که مکمل جهان تعقل به‌شمار می‌روند.



- جامعه‌شناسی محتواها را از جامعه‌شناسی ساختگرا جدا می‌کند، در این جا نمایان است. جامعه‌شناسی محتواها، بازتاب آگاهی جمعی را در اثر هنری می‌بیند ولی جامعه‌شناسی ساختگرا، برعکس، اثر را یکی از مهمترین عناصر سازنده‌ی آگاهی جمعی می‌داند، یعنی عنصری که به‌عضای گروه امکان می‌دهد تا به اندیشه‌ها و احساس‌ها و اعمالشان - که معنای واقعی و همین آنها را نمی‌دانند - آگاهی یابند. لوسین گلدمن، جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)، ترجمه‌ی محمد پوپند، انتشارات هوش و ابتکار، تهران، ۱۳۷۱، ص ۳۲۲.
14. rationalité.
 ۱۵. Lévy-Bruhl, جامعه‌شناس فرانسوی (۱۸۵۷-۱۹۳۹).
 ۱۶. Maurice Halbwachs, جامعه‌شناس فرانسوی (۱۸۷۷-۱۹۴۵).
 ۱۷. از دیدگاه ساختاری می‌توان، در مورد تاریخ، نقش اقتصاد و روابط آن با زندگی فرهنگی را با روابط عقیده‌های تحلیل شده در آثار فروید با مجموعه‌ی زندگی آگاهانه‌ی انسان، در مورد فرد، مقایسه کرد. این عقده‌ها که به‌عملکردی هرچه کمتر آگاهانه و هرچه بیشتر خودکارانه فروکاسته شده‌اند، در آگاهی اثر می‌گذارند بی‌آن‌که از آن تأثیرپذیرند. جایگاه زندگی اقتصادی در مجموعه‌ی زندگی اجتماعی در جامعه‌ی سرمایه‌داری لیبرال نیز دقیقاً به‌همین سو می‌گراید. یکی از مسایل مهمی که در این جا مجال تأکید بر آن نیست، موضوع دگرگونی‌هایی است که سرمایه‌داری معاصر و

۱. متن اصلی سخنرانی گلدمن در کتاب زیر آمده است:
Le Structuralisme Génétique, l'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann, Éditions Denoël/ Gonthier, Paris, 1977, pp. 17-38.
2. Silbermann.
۳. Robert Escarpit, منتقد و اندیشه‌گر معاصر فرانسوی که آثار متعددی درباره‌ی جامعه‌شناسی ادبیات نوشته است.
4. moniste.
5. concrète.
6. schéma structural statique.
7. anhistorique.
8. a priori.
۹. Claudel, شاعر و نماینده‌ی نویس فرانسوی (۱۸۶۸-۱۹۵۵).
10. significatif
۱۱. برای پرهیز از انواع بدفهمی‌ها باید گفته شود که همه‌ی انسان‌ها به ایجاد ساختارهای بامعنا، گرایش دارند (این امر، بنیاد ارزش‌یافته‌ی جهت‌گیری همه‌ی آفرینش‌های فرهنگی است)، همه‌ی اعضای یک گروه اجتماعی به ایجاد ساختارهای معنادار یکسان، گرایش دارند، تمام اعضای برخی از گروه‌های ممتاز به‌همان ساختارهای معنادار فراگیری گرایش دارند که آنها را جهان‌نگری نامیده‌ایم.
12. vision du monde
۱۳. گلدمن در جای دیگری در این باره می‌نویسد: «تفاوت مهمی که

چاه و آونگ

بیزار بودم، بیزار، جانم به لب رسیده بود از آن عذاب الیم و سرانجام، آن دم که بند از من گشودند و گذاشتند تا بنشینم، حس کردم، دیگر جانی در تنم برجای نمانده است. حکم، حکم دهشتزای مرگ بود و این همانا آخرین صدای روشنی بود که به گوشم رسید. پس از آن، طنین صداها، تفتیش دیوان تفتیش عقاید، گویی در دل وزوز نامعلوم رویایی محو شد. این صداها، تصویر دورانی را در ذهنم زنده کرد، شاید از آن روز که در عالم خیال با صدای گردش سنگ آسیایی توأم است. این همه لحظاتی چند بیشتر نپایید، چرا که خیلی زود دیگر چیزی نشنیدم.

اما لحظه ای دیدم - با چه غرابت شگرفی - آری لحظه ای به چشم دیدم لبان آن مفتشین سپید جامه را. دیدم آن لبان را که سپید بودند - سپیدتر حتا از این کاغذی که اینک بر آن می نویسم - باریک بودند، دیدم به شکل غریبی هم باریک بودند، و این لبان باریک چه خوب برازنده حالت سنگدلانه آنان، آن حکم بی چون و چرا، و بی اعتنایی کاملشان نسبت به عذاب بشری بود. دیدم حکمی که تقدیر مرا رقم می زد از میان همان لبان جاری می شود. دیدم که برای ترکیب جمله ای دهشتبار درهم تنیده می شوند. می دیدم که شکلی هماهنگ با هجاهای نام من به خود می گیرند و چون صدایی به دنبالش برنخاست، بلرزه افتادم. حتا لحظاتی لبریز از هراسی سرسام آور، من به آن موج نرم و انگار نادیدنی پرده های سیاه رنگی چشم دوختم که دیوارهای تالار را می پوشاند. سپس نگاهم بر هفت شمع بلند روی میز افتاد. در ابتدا آنها ظاهر بخشاینده ای داشتند، چونان فرشتگان باریک اندام سپید پوشی که گویی مرا در امان می دارند. لیکن اندکی بعد دیدم که همان اشکال فرشته و ش، به اشباحی پوچ بدل شدند، اشباحی با سرهایی همه از آتش که دیگر انتظار هیچ کمکی از آنان نمی رفت، پس بناگه تهوع مرگباری بر جانم غالب شد و حس کردم بند بند وجودم به لرزه درآمده است، چندان که گویی جریان برقی از سراپایم گذر کرده است.

بس از آن بود که این فکر همچون نوای آهنگی خوش به خیالم راه یافت - این فکر که در گور چه آرامش شیرینی باید به انتظار آدمی باشد. این فکر نرم نرمک و به آرامی در سرم راه یافت، گویی از مدتها پیش این اندیشه به تفهیم کامل خود رسیده است، لیکن آن دم که عاقبت روح من توان حس و پذیرش کامل آن را یافت، چهره های قضات هم محو شدند، و گویی به شکلی جادویی درست پیش روی من آن شمعهای بلند به ورطه نیستی فرو رفتند. شعله هایشان سراسر خاموش شد، سیاهی ظلمت بر همه جا مستولی گردید، و گویی همچون سقوط روح در ورطه دوزخ همه احساس نیز انگار در کام هجوم دیوانه وار سقوطی نابود شدند و پس از آن سیاهی سکوت و سکون بر جهان فرونشست.

از هوش رفته بودم، با این همه اما نمی توان گفتم تمام شعورم را هم از کف داده بودم، در پی آن نیستم که تعریف و یا حتا توضیحی از آن چه برجا ماند به دست دهم، فقط می گویم، همه چیز از بین نرفته بود. نه در ژرفترین خوابها، نه در حال هذیان، نه در عالم بیهوشی، نه در ورطه مرگ و نه حتا در گور، آدمی همه چیزش را از دست نمی دهد. و گرنه برای آدمی نامیرایی معنایی نداشت. آدمی به وقت بیداری از ژرفترین خوابها، تارهای عنکبوتی رویاهایی را از هم





نمور فرو افتاد. درد را تاب آوردم و دقایقی چند دستم همانجا ماند و در همان حال کوشیدم دریابم کجا هستم و چه بر سرم آمده است. آرزو می کردم چشمانم را باز کنم، لیکن جراتش را نداشتم. از همان نگاه نخستین به اشیای دور و برم می ترسیدم. ترسم از این نبود که در برابرم با چیزهای ترسناکی روبرو شوم، بلکه به شدت هراسان بودم که مبادا هرگز چیزی برای دیدن وجود نداشته باشد. سرانجام با وجود ناامیدی شدید قلبی، برای لحظه ای چشم گشودم، همان دم بدترین چیزهایی که در سرم بود، باورم شد، ظلمت شبی ابدی مرا دربر گرفته بود.

کوشیدم نفسی بکشم. از شدت ظلمت در حال خفقان بودم. فضا به طور تحمل ناپذیری بسته بود. با این همه آرام برجا ماندم و کوشیدم تا فکرم را به کار اندازم. شگردهای دیوان تفتیش عقاید را به خاطر آوردم و کوشیدم تا بر اساس آن به تعقیب واقعی خودم پی ببرم. محاکمه به پایان رسیده بود و چنین به نظر می رسید که از آن زمان تا کنون مدت بسیاری گذشته است. با این همه حتا لحظه ای نیز خود را واقعاً مرده نپنداشتم. چنین فرضی، گذشته از آن چه در داستانها می خوانیم، روی هم رفته با وجود حقیقی بودن ناسازگار است. اما من کجا بودم و در چه حال و در چه حال و روزی قرار داشتم؟ من می دانستم که محکومان به مرگ را معمولاً زنده زنده در آتش می سوزانند، و درست در همان شبی که من فردایش محاکمه می شدم، یکی از محکومان را در آتش سوزانده بودند. آیا من محکوم شده بودم آن قدر در سیاهچال باقی بمانم تا نوبت به مراسم بعدی برسد که تا چند ماه دیگر به اجرا در نمی آمد؟ ناگهان دریافتم که این فرض نمی تواند درست باشد. حکم به فوریت در مورد محکومان به اجرا گذاشته شده بود. و از اینها گذشته، سیاهچال من، مثل همه سیاهچالهای «تولدو» کفی سنگی داشت و اندک نوری هم در آن می تابید.

در آن حال ناگهان تصور هولناکی، سیلی از خون را بر قلبم جاری ساخت و یک بار دیگر لحظاتی چند در حال بی حسی فرو رفتم. همین که دوباره به خود آمدم، در حالی که بند بند وجودم به صورت متشنجی می لرزید، فوراً برپای ایستادم. دیوانه وار بازوانم را در بالای سر، پیرامون و در تمام جهات تاباندم. چیزی حس نکردم، اما جرأت نداشتم قدمی پیشتر بگذارم، می ترسیدم که مبادا با دیوارهای گور برخورد کنم. عرق از تمام منافذ بدنم بیرون می ریخت و به صورت قطرات درشت و سردی بر پیشانیم می نشست. سرانجام عذاب بلا تکلیفی تحمل ناپذیر شد، دستهایم را دراز کرده و با احتیاط پیش رفتم، چشمایم به امید دیدن پرتو باریک نوری داشتند از حلقه بیرون می آمدند. چند قدمی به جلو برداشتم، اما هنوز هم همه جا تاریک و تهی بود. دست کم برایم روشن شد که سرنوشت من از موهشترین سرنوشتها نبود.

در همان حال، همچنان که با احتیاط به پیش می رفتم، هزاران شایعه مبهم در مورد چیزهای وحشتناک زندانهای «تولدو» به شکلی آشفته به خاطرم رسید. از این سیاهچالها چیزهایی عجیب نقل شده بود - و من همیشه آنها را افسانه هایی موهوم پنداشته بودم - اما این داستانها چندان عجیب و موحش بود که مردم جز به نجوایی، تکرارشان نمی کردند. آیا مرا در این مفاک ظلمانی رها کرده بودند تا از گرسنگی بمیرم؟ یا سرنوشتی، سرنوشتی حتا موحش تر از این انتظار مرا می کشید؟ به هر تقدیر عاقبت چیزی جز مرگ نیست، آن هم مرگی تلختر از معمول، من خیلی خوب آن مفتشین را می شناختم که شکی در این باب نداشته باشم. آن چه مرا عذاب می داد، نحوه و زمان فرار رسیدن این مرگ بود.



ترجمه بهمن شاکری

می گسلد. اما لحظه ای پس از آن (تارها هر قدر هم شکننده باشند) آن چه را در خواب دیده ایم به یاد نمی آوریم. در بازگشت از بیهوشی به حال عادی، دو مرحله وجود دارد: نخست مرحله حس ذهنی یا روحی و سپس حس مادی یا وجودی. این احتمال وجود دارد که اگر در حال رسیدن به مرحله دوم بتوانیم اثراتی از مرحله نخست را به یاد آوریم، به یقین می توانیم به آن دسته از تأثیراتی دست یابیم که گویای خاطراتی از ورطه میان مرگ و زندگی است. اما این ورطه چیست؟ دست کم چگونه می توان ظلمات این ورطه را از ظلمات گور تشخیص داد؟ گرچه اثراتی از آن چه من مرحله دومش نامیده ام به میل آدمی دوباره به یاد نمی آید، اما در پی گذشت زمانی دراز آیا آنها خود به خود به یاد آدمی نمی آیند و ما را حیران نمی سازند که از کجا سردرآورده اند؟ آن که هرگز بیهوش نشده، نمی تواند کاخهای عجیب یا چهره هایی آشنا را در میان زغالهای گداخته بیابد، نمی تواند در میان آسمان تصاویر غم انگیز مواجهی را بازبیند که بسیاری قادر به دیدنش نیستند، نمی تواند فکرش را بر عطر گل های جدید متمرکز کند، چنین کسی فکرش هرگز مجذوب معنای آهنگی نمی شود که پیش از آن هرگز توجهش را به خود جلب نکرده.

در میان کوششهای مداوم اندیشمندان برای یادآوری چیزهایی از این قبیل، در میان کوششهای مجذانه جهت جمع آوری دوباره نشانه هایی از این حالت به ظاهر پوچ، که روح من به درونش فرو رفته بود، لحظاتی بوده اند که در عالم خیال شاهد پیروزی را در آغوش گرفته ام، لحظاتی کوتاه، لحظات بسیار کوتاهی وجود داشته اند که در آنها چیزهایی را در ذهنم زنده کرده ام که روشن بینی دوره بعدی به من اثبات می کند که این همه تنها می توانسته است به آن شرایط به ظاهر بیهوشی مربوط بوده باشد. این سایه های خاطره، به شکلی گنگ، هیاکل بلند بالایی را به یاد می آورند که مرا بلند کرده و پایین - پایین و باز هم پایین تر، بردند. تا بدان جا که سرگیجه ای دهشتبار تنها این تصور حالت بی پایانی سقوط را در ذهنم باقی گذاشت. آن سایه همچنین هراس مبهمی را در دلم به یاد می آورد، هراسی که تنها زائیده سکوت نامعمول قلب است. سپس حس سکونی ناگهانی در میان همه چیز به یاد می آید، انگار آنهایی که مرا با خود می بردند (آن قطار ارواح) در سیر نزولیشان از محدوده های لایتناهی قدمی فراتر نهاده اند و لحظه ای از کار کسالت بارشان دست کشیده اند. پس از این آن چه به یاد دارم، سطحی هموار و مرطوب است و به دنبالش چیزی جز دیوانگی نیست. جنون خاطره ای که با چیزهای ممنوع درهم می آویزد.

بناگه صدا و حرکت دوباره برایم زنده شد - حرکت و جنبش متلاطم قلب، و صدای کوبش آن، در گوشهایم. و بعد وقفه ای که توی آن همه چیز محو و ناپیداست. سپس دوباره صدا و حرکت و حس لامسه، احساس پر طنینی وجود را فراگرفت. بعدش وقوف صرف به حیات، اما بدون حالت اندیشمندان - حالتی که مدتها به طول انجامید. به دنبالش به طور کاملاً ناگهانی، اندیشه، و هراسی لرزاننده، و کوششی جدی برای درک موقعیت کنونی خودم. سپس میلی شدید به رجعت به حالت بی حسی. بعد بیداری سریع روحی و کوشش پیروزمندانانه برای حرکت. و همان دم تمام خاطرات محاکمه، قضات، پرده های سیاه، حکم محکمه، ضعف و اغما، به یاد آمد. سپس فراموشی کامل از آن چه رخ داد، و آن چه روز بعد رخ داد و آن همه کوششی که یاریم کرد تا به شکلی مبهم همه چیز را به یاد آورم.

تا آن هنگام چشمانم را باز نکرده بودم. حس کردم بر پشت خوابیده ام و بند از من برداشته اند. دستم را دراز کردم و دستم به سختی بر چیزی سخت و

پشت شیشه مشجر



نباشند دور هم جمع شوند. اما او دنبال کسی می گشت که از زحمت کار کردن رها شود و از دسترنج و درآمد او بخورد.

چند هفته با دیدار کوتاه این دوستان گذشت تا اینکه روزی از رئیس اسبق اداره پیغام آمد که: «شب جمعه با سر و وضع مرتب بیا منزل ما.» قبلاً تقوی بارها در مجالس شب نشینی او به عنوان مسئول تهیه غذا و گاهی هم مراقبت از میز پوکر خدمت کرده بود. حالا می خواست ببیند آیا هنوز هم آن رئیس اسبق که پسر خان ولایت شان هم بود، جرئت شرو شور به راه انداختن آنگونه مجالس را دارد یا نه؟ فکر کرد به یک میهمانی بزرگ دعوت شده است.

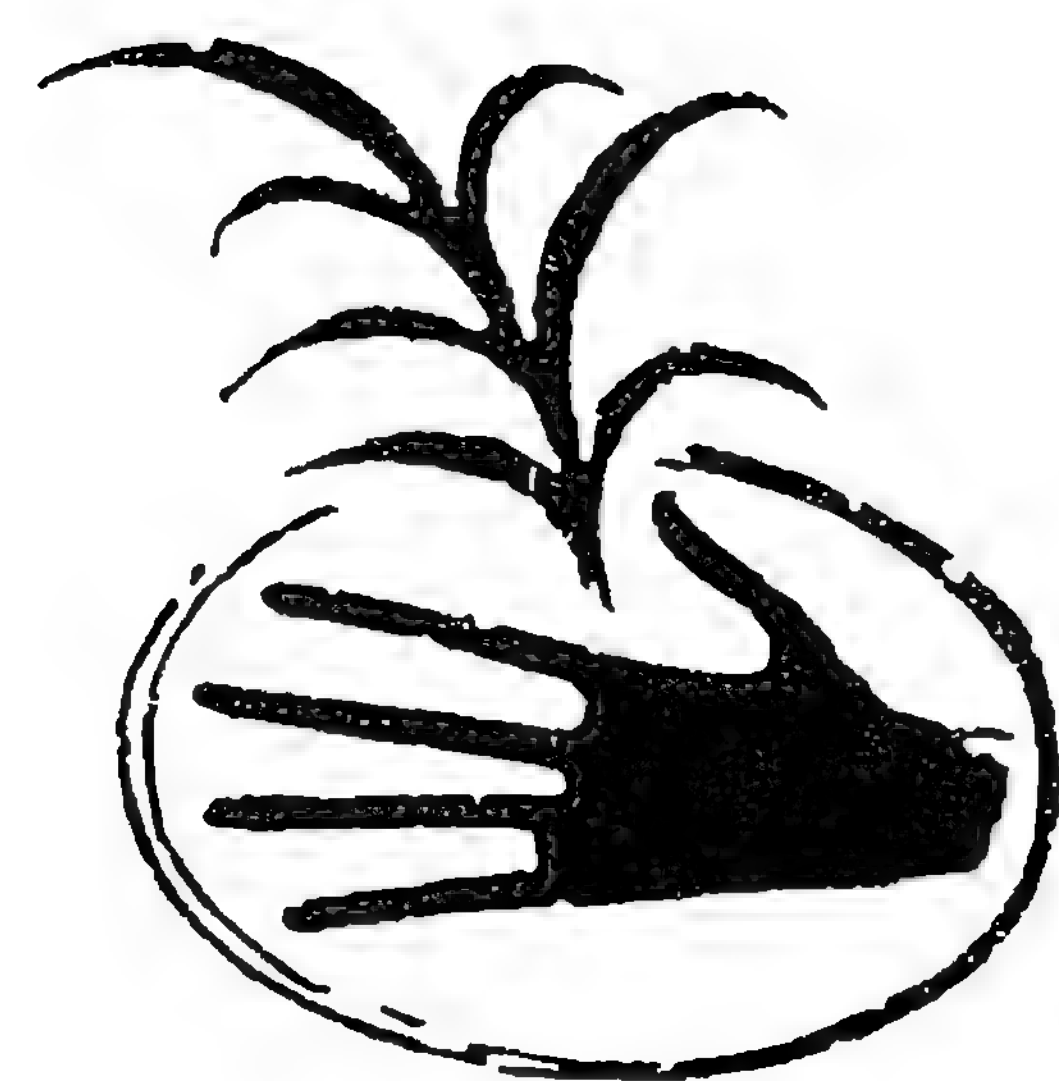
رئیس و خانمش لباس رسمی پوشیده بودند اما به نظر می رسید منتظر میهمانان زیادی نیستند. هر سه نفر، توی سالن پذیرایی و نزدیک شومینه نشستند. بعد از احوالپرسی، بگو بخندشان از شگردهای بدیع تقوی برای از زیر کار در رفتن شروع شد و بعد به زمانی رسید که مسئول رستوران اداره بود و چون برایش صرف داشت، حتی یک ساعت هم غیبت نکرده بود... و بالاخره رسیدند به درآمد فعلی و مخارج زندگی تقوی پس از حکم اخراج و اینکه به هر حال او باید کاری انجام بدهد و از خود مایه بگذارد و...

تقوی فکر می کرد، کارمندان قدیمی، همان زنهای و

اوایل انقلاب، زنش طلاق گرفت و به خانه پدرش برگشت. مدتی بعد نامه ای چند صفحه ای، همراه عکسی رنگی به اداره تقوی رسید. اداره هم نامه و عکس را ضمیمه پرونده تقوی کرد. بالاخره دلایل هیئت پاکسازی کامل شد و حکمی صادر کردند که معنی اش این بود: آقای عقیل تقوی کارپرداز... برو پی کارت. البته توی حکم چیزهای دیگری هم نوشته بودند؛ کم کاری و عدم احساس مسئولیت و... تقوی در طول نوزده سال خدمت خود، بیش از نود دندان کشیده بود و برای هر کدام به علت آبله یا خونریزی، دو سه روز مرخصی گرفته بود. غیر از این، بقیه نقاط ضعفش را هم بیرون کشیده و زده بودند توی صورتش. حکم قطعی بود که دیگر شوخی و لودگی بس است.

از صبح روزی که گویی در برزخ قرار گرفته بود، سراغ دوستان قدیمی ترش را گرفت. کسانی که او می شناخت با اندک تفاوتی همین سرنوشت اداری را داشتند. زن یا مرد، بیشتر از اینها در بزرها و کافه رفتنهای او شریک بودند. اما حالا چه می بایست می کرد خودش هم نمی دانست.

اول سراغ زنهای رفت. آنهایی که شوهر کرده بودند، روی خوش نشان ندادند. بعضیها هم با تغییر شرایط زندگی یا عوض شده بودند یا می ترسیدند دست از پا خطا کنند. از مردها، هنوز کسانی بودند که اگر بوی پول می آمد بی میل





زیر آفتابی آبی
(آثاری از شاعران نوپرداز
آذربایجان شوروی)
برگردان: محمد خلیلی
نشر خنیا، ۱۳۶۹
۸۸ صفحه، ۴۵۰ ریال

کتاب حاضر مجموعه‌ای از ۳۶ شعر از ۲۲ شاعر آذربایجان است. در این مجموعه در کنار شاعرانی چون رسول رضا «که سرآمد معاصران خود و مکتب‌دار شاعران جوان پس از خویش» است و علی کریم، واقف ابراهیم و یوسف حسن یک «سه تن دیگر از شعرای صاحب‌نام پس از انقلاب»، شعر جوان آذربایجان به خوانندگان فارسی‌زبان معرفی شده است.

به شعری از پاشا علی اوغلو نگاه می‌کنیم:
چیزی مان نیست / جز نگاههای آبی تو /
چشمهای آبی من / دستمزد آبی رنگ برادرم / و
آرزوهای آبی مادرم / ما نتوانستیم دنیا را با
رنگ آبی بیارائیم / اما هرگاه که خوابیدیم /
رویاهای آبی دیدیم /

در کنار جاده پاییز
کاظم سادات اشکوری
نوید شیراز - چاپ اول ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه - ۱۲۰۰ ریال

در کنار جاده پاییز پانزدهمین کتاب از سری حلقه نیلوفر است و به مناسبت ششمین نمایشگاه بین‌المللی تهران در یادروز استان گیلان (توزدهم اردیبهشت ۷۲) منتشر شده است.

کتاب حاضر، ششمین دفتر شعر اشکوری است:

در بیشه‌های متروک / طرح پرنده‌ای /
در ذهن آسمان ابری / و دورتر / آواز یک
قناری / در جنگل بهار /...

جوجه سرخ شده را برداشت و خورد. به رییس و خانمش اشاره کرد که آیا فقط نوشابه غیر الکلی دارند؟ و آرام خندید. آنها با دیدن ادا و اطوارهای تقوی به ایما و اشاره از او خواستند اصلاً حرفش را نزنند و آبروریزی نکنند.

خانم رییس، خطاب به خانم آزموده گفت:
«این عقیل خان، کاملاً آشنا و خانه‌زاد ماست. خودمان استخدا می‌کردیم توی اداره. کارپرداز خوبی بود ولی حالا به شغل آزاد علاقه‌مند شده. یک وقت اگر در این سازمانهای دولتی کار و فرمائی داشتید دریغ نفرمایید. مطمئن باشید به نحو احسن انجام خواهد داد.»

رییس برخاست و کنار تقوی نشست و گفت:
«تو این افتخار را داری که معتمد یک خانم واقعی باشی. ایشان مثل زنهای دیگری کس و کار نیستند. حواست را جمع کن و با نیروی کامل برو جلو. از خوبی و ایثار چیزی فروگذار نکن تا ایشان هم برای کمک به تو دستشان باز باشد.»

تقوی دستش را گذاشت روی قلبش که از صبح کمی درد می‌کرد. اما با خوشرویی گفت:

«به روی چشم ارباب.»
ساعتی بعد، خدمتکار آمد و خبر داد که راننده آمده و منتظر است. رییس و خانمش، خانم آزموده را در میان گرفتند تا از پله‌های بالکن پایین برود. رییس، تقوی را کنار کشید:

«زود باش، باهات برو تنها نباشد. اگر قرص و محکم و آماده خدمت باشی او هم ما را از دست این مزاحمها خلاص خواهد کرد. متوجهی که... هفته پیش دوتاشان آمده بودند و دنبال خانه مصادره‌ای می‌گشتند. فکر می‌کردند چون ما قبلاً رییس بودیم حالا هم پولمان از پارو بالا می‌رود.»

سگ سفید و کوچک رییس گردن می‌کشید تا خودش را به پاهای آزموده بمالد که تقوی کنار او قرار گرفت و هر دو سوار اتومبیل شدند. راننده استخر را دور زد و از در بزرگ حیاط بیرون رفت تا وارد خیابان اصلی شود. تقوی اتومبیل، خانم آزموده اشاره به کفشش کرد که چه تنگ است و ناراحتش می‌کند. تقوی خم شد و کفش سفید و پاشنه طلایی را از پای او درآورد. تعجب کرد که چگونه کفش به این ظریفی وزن صاحبش را تحمل کرده است؟

راننده از چند خیابان دیگر گذشت و پس از طی مسافتی در مسیرهای شمال شهر از روی پلی باریک رد شد و توی پیاده‌رو و رو به روی پله‌های سنگ مرمری خانه خانم آزموده توقف کرد. خانم دسته کلیدش را به تقوی داد و راننده خدا حافظی کرد و رفت.

در میانه حیاط خانه‌ای اشرافی ولی قدیمی باروکار آجری بودند. پنجره‌های بزرگ با پشت دریهای چوبی... ستونهای بلند ایوان... بعد دری چوبی ماشین رو کالسه که رو که به کوچه پشت باز می‌شد. ساختمانی با اتاقهای بزرگ و سقف و دیوارهای گچبری شده و آینه کاری... خانه پر بود از اثاثیه و اشیاء عتیقه که فضای خالی اتاقها را انباشته بودند و حتی توی راهرو از کثرت روی هم چیده شده بودند. با هیجانی که تقوی داشت، در آن فرصت کم، بیشتر از این نمی‌توانست ببیند.

مردها که در دو هفته اخیر به دیدارشان رفته بود به رییس و زنش گفته‌اند که عقیل مزاحمشان شده و حدش درست بود. در همین اثناء زنگ در به صدا درآمد. حتماً خدمتکار رفته بود. چون لحظاتی بعد زنی را که لباس مشکی پوشیده بود به داخل سالن پذیرایی راهنمایی کرد:

«سرکار خانم آزموده تشریف آوردند.»
رییس و خانمش سر و جان فدا، گویی که به خود نمی‌دیدند میهمان سرافرازشان کنند، رفتند تا به خانم آزموده خوشامد بگویند. پروانه‌وار دورش می‌گشتند تا او روی کاناپه بزرگ نشست. وقتی جا به جا شد از کیفش بادبزنی گرانقیمتی که روی آن تصویر درختهای یک باغ شکوفه کرده بود، درآورد و با وقار و سنگینی مشغول باد زدن خود شد. خدمتکار آمد کمکش کند نگذاشت.

لحظاتی سکوت بود. گویی همه منتظر بودند تا او نفسش جا بیاید. گرچه دستهای میهمان تا میج پوشیده بود اما آنچه از لباسش به بیرون می‌شربد، چاق و سفید بود. حتماً شکمبند هم بسته بود و تقوی احساس می‌کرد، شکمبند باعث نفس تنگی او شده است.

خدمتکار میوه و شیرینی آورد و میز پذیرایی مفصلی چید. تقوی گرسنه‌اش بود. صبح هرچه پول داشت صرف خریدن کفش نو و خرج لباسشویی کرده بود. علی‌رغم تاکید رییس، دیگر نتوانسته بود به آرایشگاه برود و موهای مجعدش را منظم و اصلاح کند. فقط با قیچی آب‌خور سبیل‌هایش را زده بود و تارهای سفید لابلای آن را یکی یکی و با دقت بیرون کشیده بود. خط ریشش را هم بالاتر برده بود تا اندکی جوانتر به نظر برسد. حالا مردی حدود سی و پنج شش ساله می‌نمود.

رییس و خانمش چشم انتظار بودند تا میهمان تازه‌وارد، حرفی بزند. تقوی چندتایی از شیرینیها را با فاصله برمی‌داشت و در حالیکه لبخندی بر گوشه لبش بود، در دهانش می‌گذاشت. رییس، نزدیک گوش تقوی زمزمه کرد:

«مواظب رفتارت باش. تاج بانو، شعاع‌الدین اشرف الدوله هستند و اخیراً بیوه شده‌اند.» بعد دست تقوی را گرفت و با حالت صمیمانه‌ای بردش تا پیش خانم آزموده. صدایش را صاف کرد و گفت:

«ایشان همان آقای تقوی هستند که چند روز پیش تلفنی صحبتش را کردم. خاطرتان هست؟»

خانم آزموده با نگاه خریدارانه‌ای سر تا پای تقوی را ورنده کرد. لحظه‌ای دستش را از زیر لباسش بیرون آورد اما دوباره همانجا پنهانش کرد. تقوی لحظاتی که به او خیره شده بود، چهره مادرش در ذهنش نقش بست. زنی با ابروهای نازک و هلالی و یک پف ملیح در زیر چشمهای مشکی و زیبا. اما معلوم بود که سنی را پشت سر گذاشته است.

رییس، تقوی را طرف دیگر کاناپه بزرگ نشاند و بعد رفت تا دستور بدهد خدمتکار شام را حاضر کند. غذای خانم آزموده را برایش جداگانه گذاشتند. رییس و خانمش هم برای خود غذا کشیدند. همه مشغول خوردن شدند. خانم آزموده با لبخند بزرگ منشاءه‌ای به تقوی تعارف کرد که از غذای او هم بردارد و تقوی با چنگال سه قسمت از



پریستان خیال
فیودور داستایوفسکی
ترجمه هاشم بناء پور
نشر فرهنگ - چاپ اول ۱۳۷۱
۱۵۳ صفحه - ۱۴۰۰ ریال

این کتاب شامل دو داستان بلند از فیودور داستایوفسکی است: پریستان خیال و شبهای روشن. این دو داستان مستقل از هم، در عین حال ارتباط تنگاتنگی با هم دارند. به عبارتی هر دو آرزوهای جوانی افسرده، منزوی و رؤیایی را به تصویر می کشند، دنیای آرمانی او را نشان می دهند و به عمق وی نفوذ می کنند و بالاخره زوایای ذهن او را می شکافند.

نویسنده چنان در تجزیه و تحلیل شخصیت قهرمانش مهارت نشان می دهد که انسان احساس می کند هیچ روانشناسی نمی تواند چنین تحلیلی از این مشکل روحی و این گرفتاری و افسردگی بدست دهد.

از فیودور داستایوفسکی ناکسون شاهکارهایی چون برادران کارمازوف، خاطرات خانه مردگان، تسخیر شدگان، جنایت و مکافات، قمارباز به هارسی ترجمه شده است.

آن شب توی یکی از اتاقهای پایین، روی تخت مستعملی خوابید. در حالیکه به لوستر کوچک بالا سرش نگاه می کرد، خود را توی یکی از هتلهای بزرگ شمال شهر می دید. سرشار از لذت بازی بیلیارد، روی تخت مجللی پله افتاده بود. گیلانی و بعد... کسی هم بود که او را با نوازش از خواب نیمروز بیدار کند. و چه سخت می توانست برخیزد. آنکه نوازشش می کرد، زنی بود شبیه همه زنهای و کنار تختش نشسته بود و با ملایمت و محبت می گفت: «گرچه با هم هستیم اما بی غصه و درد هم نیستیم». ترس از مزاحمتهای زنی دیگر که مطلقه بود و نتوانسته بود مهریه و جهیزیه اش را پس بگیرد در خواب، آرامشش را برهم می زد و بیشتر نزدیکش می کرد به آن زنی که بالا سرش نشسته بود. زن می گفت: «این قدر خوابش را نبین و فکرش را نکن. برای تو چه فرقی دارد اگر زن اولت عشق تو را نگه داشته باشد یا فراموشش کند. با آن افتضاحی که تو با دختر همسایه ات بالا آوردی او دیگر تو را دوست ندارد. فکر نمی کنی حالا نوبت من و توست که با هم باشیم؟ وقتی چیزی را داری که نباید خوابش را ببینی عزیزم».

چند روز بعد، محضر دار با منشی اش به خانه آمدند و طبق خواست خانم آزموده صیغه عقد را جاری کردند. دو ماه که از شروع زندگی آنها گذشت، تقوی احساس کرد از فرط درد قلب دیگر مستأصل شده است. فکر می کرد درون استخوانهایش هیچ چیز نیست و همه پوک شده اند. روزی خانم آزموده صدایش زد:

«آن ماشین آلبالویی توی نمایشگاه خارجی بود، نه؟»

«تویوتای ژاپنی بود، مدل ۱۹۷۹»

«اگر خوشش آمده برو به آقای قاسمی از قول من سفارش بده آخرین مدلش را پیدا کند و اگر دست به نقد بود خودت برو محضر بده سندش را تنظیم کنند».

تقوی فهمید که خانم از او بیش از پیش خوشش آمده و به هر حال باید وظیفه رانندگی و نوکری را هم تمام و کمال و به نحو احسن انجام بدهد. و پذیرفت که جز خودش کسی نمی تواند تا این حد برای خانم کمک باشد، حتی اگر قلبش از درد تیر بکشد نباید به روی خود بیاورد. و نیز دریافته بود که خانم آزموده از پرونده مسکوت مانده در دادگستری مطلع شده و می داند که از اداره هم اخراجش کرده اند. این مطلب را روزی ضمن شوخی و خنده، خود خانم آزموده به او گفته بود.

تقوی دلش می خواست بی خبر خانه را ترک کند، حتی به رییس و خانمش که بارها به کمکش آمده بودند، نگوید که دیگر تحمل نیش و کنایه های خانم آزموده را ندارد. اما کجا می توانست بگریزد؟ هر جا می رفت پیدایش می کردند. از افکار خود پشیمان شد. کجا بهتر از اینجا؟ لحاف و تشکی پهن بود و او می خورد و می چرید. اما گاه این درد قلب امانش را می برید و پس از آن فشارهای هیجانی که بهش وارد می آمد، مجبورش می کرد ساعتها روی کاناپه سرسرا یا توی اتاق پایین دراز بکشد. در خواب و بیداری به خود نوید بدهد که: بله، در همین خانه است که همه کارها رو به راه خواهد شد و باید صبر کند تا روزی چنین شود.

حالا خانم آزموده گوشه تخت اتاق خوابش نشسته بود و گلدان کوچک عتیقه ای را که تقوی صبح به سفارشش خریده بود از درون جعبه بیرون آورده و به دقت واریش می کرد. تقوی روی تک مبل کنار دیوار و رو به پنجره لمیده بود و نگاهش به آسمان ابری و تیره دوخته شده بود. فکر می کرد که چندین سال است در این خانه می پوسد. خانه ای که هراز چند گاه درش به روی پیرزن یا پیرمردی از دماغ فیل افتاده باز می شد و او مجبور بود از آنها با چای و شربت پذیرایی کند. یا با اشاره خانم از جلو چشمشان دور شود. چقدر خوب بود باران می بارید. هوای شهر را یک سنگینی بغض آلود فرا گرفته بود. در خیالش، ابرهای تیره و روشن درهم می پیچیدند و خورشید با پاره ابرها در تقلا بود تا خود را نشان بدهد. ابرها سایه دار و عجیب بودند. حیوانی غول آسا می پرید و پشت گردن حیوان غول آسای دیگری را گاز می گرفت: «نکند من خیالاتی شده ام؟»

خانم آزموده گفت: «عقیل، عزیزم بیا اینجا با من حرف بزن. ناهار هم که نخوردی. اصلاً تو چرا چند روزه که بداخلاق شدی؟ من که چیز بدی بهت نگفتم. اگر هم گفتم از روی خیرخواهی بود و تو گاو نر خوبم چرا به دل گرفتی؟ یادت باشد ناز کردن مال تو نیست، کوچولوی من».

«خانم، شما هم که ماشالله چه حوصله ای دارید؟»

«بیا جلو ببینم. نگاه چه آنمی کرده! یعنی حواست به من نیست؟ نکند در خیالت داری جای دیگری را شخم می زنی و ما خبر نداریم؟»

«دارم فکر کار خودم را می کنم. اشکالی دارد؟»

«اشکالی ندارد. اما تو باید شنگول و سر حال باشی. با من حرف بزنی و بخندی. چیزی که کم نداری، دنیا را باید بهتر از اینها ببینی».

«من با این درد قلب که روز به روز هم بدتر می شود فکر نمی کنم بتوانم هیچ چیز را زیبا ببینم. حتی اگر به نظر شما یک گاو خوب باشم».

«این که مهم نیست. بهش فکر نکن و ادا هم در نیاور، حالا بیا، عصر با هم می رویم پیش دکتر من. شاید من هم احتیاج به چک آپ داشته باشم».

«می خواهم بروم حمام و بعد هم کمی بخوابم. استراحت لازم دارم».

«همین؟»

«خدا یا چه گرفتاری شدیم ها...»

«خودت بهتر می دانی که من خیرخواه توام. به شرط اینکه پسر خوب و حرف شنوی باشی».

«خانم خسته ام. امروز موقع خرید پاهام می لرزید».

«تو را به خدا نگاه کن! مثل اینکه من باید به تو روحیه بدهم. حیف نیست که با این تن قوی روح پژمرده داشته باشی؟ هان، حیف نیست از زندگی لذت نبری».

«مثل اینکه شما اصلاً باورت نمی شود که من حالم خوش نیست».

از روی مبل بلند شد و کنار پنجره ایستاد. آسمان دلتنگ بود و ابر و خورشید در گیر بودند. آن حیوانات غول آسا می افتادند روی سطح خورشید و زیر خود پنهانش می کردند.



موریانه

بزرگ علوی

انتشارات توس - چاپ اول ۱۳۶۸
۲۴۸ صفحه - ۲۰۰۰ ریال

کتاب از زبان راوی که تا انتهای رمان نامش برای خواننده مجهول می ماند نقل می شود. راوی در این کتاب شرح کارها و فعالیت های خود را در ساواک بازگو می کند. وی در ابتدا برای تأمین مخارج مادر و خواهرش، توسط میرزا علیخان در اداره مالیه استخدام می گردد. میرزا علیخان طی ماجرای دستگیر و زندانی می شود. چندی بعد راوی توسط موسی به دکتر بیژن که یکی از اعضای عالی رتبه ساواک است معرفی می شود و به عنوان خبرنگار به سازمان راه می یابد. او در ابتدای فعالیت خود برای شناسایی شورشیان دانشجو به دانشگاه راه می یابد و به عنوان یک انقلابی میان تجمع دانشجویان چپ گرا نفوذ می کند. دانشجویان به او اعتماد می کنند و او در فعالیتهای آنها شرکت می کند. در یورش سربازان به دانشگاه چند تن از دانشجویان شورش می کنند. شناسایی شده اند دستگیر و زندانی می شوند. او به خاطر این موفقیت بزرگ از سوی تیمور بختیار و دکتر بیژن مورد تشویق قرار می گیرد. چندی بعد متوجه می شود رقیه تنها خواهرش - یکی از اعضای چریک های انقلابی است. رقیه از فعالیت برادرش در ساواک با اطلاع است و هنگامی که درمی یابد برادرش از کارهای او مطلع است از منزل می گریزد. او در پی یافتن رقیه و بازداشتن او از فعالیتهای ضد رژیم به پرونده هایی دست می یابد...

خنده تلخی زد. و قبل از اینکه روی کاشیهای سرد کف سر بینه ولو شود، دستگیره در را از داخل چفت کرد. تنهایی یک دنیا ارزش داشت. بعد طاقباز دراز کشید. کاش ابرها می رفتند جایی دیگر و آفتاب می تابید. بین خواب و بیداری بود که حس کرد صدای خنده زنی را شنیده است. بعد دو بازو را دید که در هوا باز شده بود و از او می خواست که به درون حلقه بیاید و حلقه اما هر لحظه تنگتر می شد. کوچک و کوچک، بی آنکه او را دربر گرفته باشد. صدا گفت:

«حالا که پیش منی، پس تا ابد همین جا بمان.» می دانست صاحب دستها و صدا کیست ولی خسته تر از آن بود که خود را مطابق سلیقه و خواسته او نشان بدهد. بارها نیمه شب، ناگهان دستی جستجوگر را روی خود حس کرده بود و وقتی هراسان از خواب پریده بود صدا او را به نامهای دیگر؛ حسین، منوچهر، و بالاخره عقیل خوانده بود.

وقتی شنید: «گاو نر خوبم چرا نمی آیی...؟» اشک چشمهایش را با آستین لباس حوله ای پاک کرد. سردی کاشیها در تنش می دوید، اما جلو چشمش همه چیز تیره بود. فکر کرد دیگر شب شده و باید که حتماً بخوابد. دستهایش را زیر سرش گذاشت. هنوز می توانست خفگی موهایش را حس کند. پس بالاخره حالا روز بود یا شب؟ به کجا می رفت که حتی خودش نمی دانست؟

در خیابانی بی انتها می دوید. اول ندید که خانم آزموده در زیر سایه درخت کهنسالی کمین کرده است و از میان پلکهای پُف کرده اش مراقب اوست. چاره ای جز دویدن نداشت. از چه می گریخت خودش هم نمی دانست. در خواب یادش نمی آمد که چرا می گریزد. به طرف خیابان فرعی دیگری رفت. نگران بود که مبادا سر راه این گریز، خانم آزموده از همین مسیر بیاید و راهش را ببندد. بعد لباس بلند و تیره اش را باز کند و او را مثل حشره ای کوچک در خود بکشد و راه فرارش را سد کند. کمی جلوتر، صدای کسی را که به آرامی نامش را صدا زد، شنید. اول خیال کرد خانم آزموده است که صدایش را عوض کرده تا او را گول بزند. تند اما با تردید، پیچید طرف جایی که صدا را شنیده بود. مسیر صدا را گم کرد و مردد ماند که ناگهان از دریچه ای کوچک، دستی روی پیاده رو دراز و درازتر شد و پایش را گرفت و او هراسان در حالیکه حتماً فریاد نمی توانست بزند به فضایی تاریک کشانده شد و بعد در چاه عمیقی سقوط کرد.

از هراس این سقوط هولناک بیدار شد. سعی کرد برگردد و چهره کسی را که به درون آن چاه ظلمات کشانده بودش ببیند. ولی ندید. نفسهایش مقطع و کوتاه تر شده بود. گرمی خونی را که از بینی به روی صورتش سرازیر شده بود احساس کرد. بیرون، باران با همه شیشه هایی که در اطراف او بود ضرب می گرفت. چه می گفت این ضرب غم انگیز که او نمی فهمید؟ به نظرش رسید، قطرات به هم پیوسته باران حتی روی شیشه مشجر در سر بینه هم جاری است. بعد تصویر زنی فربه را دید که به در می کوبید و صدایش می زد. وقتی صداها قطع شد، او هم چشمهایش را بست تا دیگر تصویری را نبیند که به شیشه چسبیده بود و هنوز با دستگیره در می رفت. ۱۳۷۱



خانم آزموده گفت: «حالا که پا شدی مثل آقاها برو حمام و شیر آب داغ را هم باز بگذار تا من بگویم بعدش چه کار باید بکنی.»

«باور کن خانم، این آب داغ و بخار حمام، نفس کشیدنم را سخت کرده.»

«عقیل جان، شاید نفس من هم بگیرد. اما حمام پر از بخار را خیلی دوست دارم. حمام گرم در این هوای مه آلود خیلی می چسبد. مطمئنم تو هم دوست داری مگر نه؟»

وقتی آزموده از حمام بیرون می رفت، تقوی صدایش را شنید که گفت: «او هوای گاو نر خوبم، دیدی که خیلی هم بهت بد نگذشت.» بعد طنین خنده لخت او بود که دور و دورتر می شد. چه می شد اگر جرئت داشت و سر او داد می کشید که در هر کاری اگر اجبار باشد و... اما احساسش را فرو خورد. بار دیگر درد سراغش آمده بود و قفسه سینه اش را می فشرد. لبه وان نشست. در آن بخار جا مانده در حمام، نور چراغ، کم رنگ می نمود. این قلب لعنتی... کاش کسی بود و حوله ای به دستش می داد. یا لباس تنش می کرد و می بردش جایی که بتواند راحت تر نفس بکشد.

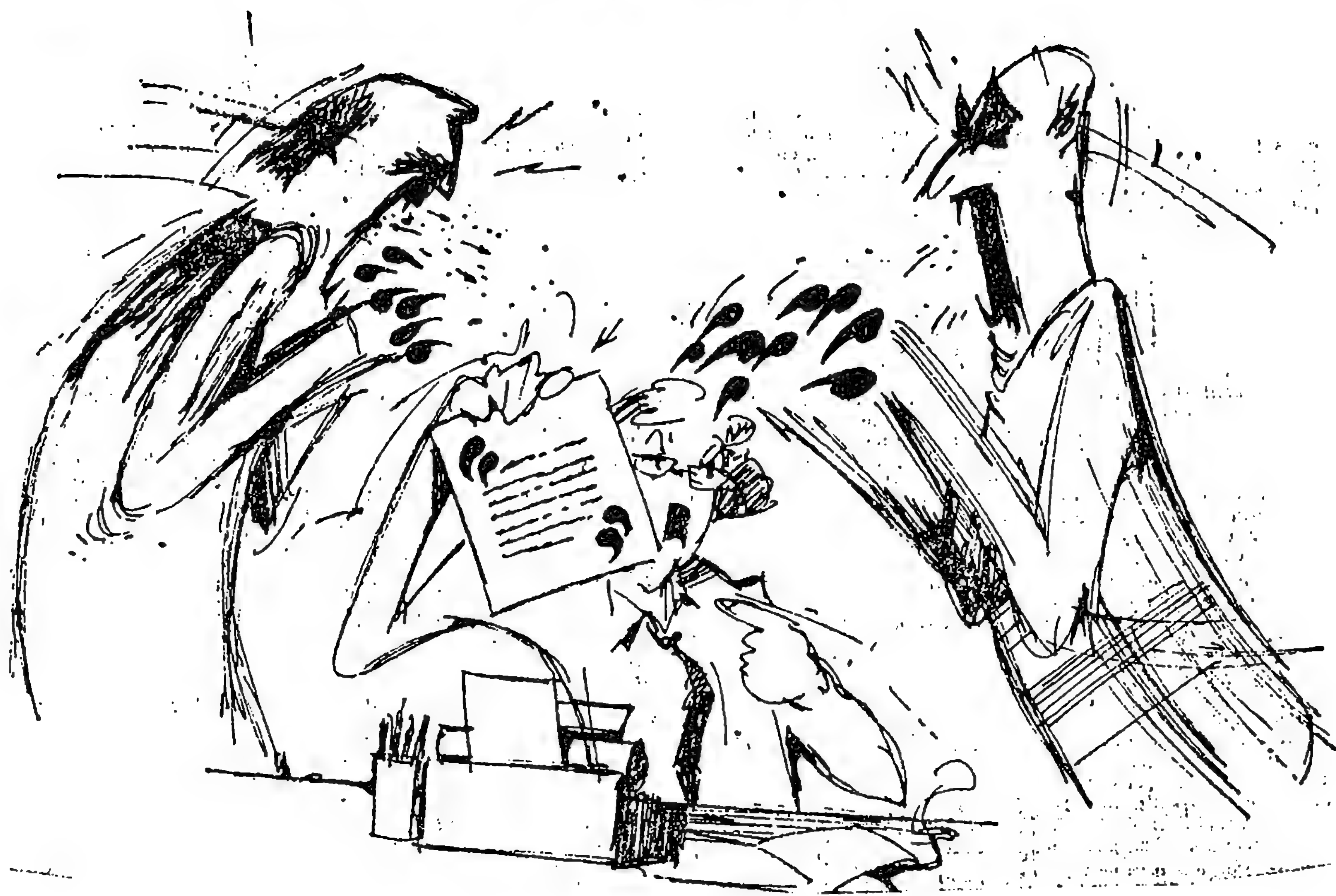
از لبه وان پا شد و با سستی، حوله حمام خانم را که زمین افتاده بود برداشت. گو که می دانست اگر بپوشد، خانم حتماً با داد و بیداد باز هم تحقیرش می کند. مال خودش کجا بود؟ نبود. نمی دیدش. گاهی هم خانم شوخی اش گل می کرد و با خود می برد بیرون.

وقتی سعی می کرد بازویش را در آستین حوله فرو ببرد، کوفتگی در تنش موج می زد. یادش آمد، وقتی آن جثه سنگین و لیز را شتشو می داد، درد را بیشتر از پیش در میان کتف و سینه خود احساس کرده بود. خانم را پس زده بود تا خود را به در کشویی حمام که به سر بینه باز می شد، برساند و نفس بکشد - که او دوباره صدایش کرده بود که یعنی حالا چه وقت نفس کشیدن است. بادکنک سفید خالی شده - این تشبیهی بود که تقوی در ذهن خود برای او پیدا کرده بود. لابد کم کردن بیست کیلو اضافه وزن، پوست هر کسی را چروک می اندازد.

تا نزدیک آینه و جالباسی پیش رفت بلکه لباسهای زیرش را در سر بینه بیابد. نیافت. نمی یافت. شرم باعث می شد نتواند مثل اول لخت از حمام بزند بیرون. ای کاش از ورای شیشه های خاک آلود سقف، نسیمی می وزید و او ساعتها همانجا می خوابید. با سستی کمر حوله حمام را روی شکمش گره زد. یقه اش باز بود و هنوز سینه پهن و پرمویش که بیرون بود به شدت بالا و پایین می رفت.

زانوهایش لرزید. به نظرش آسمان هنوز گرفته و مه آلود بود و ابرهای سایه دار غول آساروی هم انباشته می شدند. سعی کرد نفس عمیقی بکشد. یادش نیامد ساعت چند است؟ نکند همان ساعتی است که در خانه رییس اسبق نشسته بود و با خنده هایی هنوز دلگرم کننده، خود را سر حال نشان می داد؟ به یاد آورد، خانم آزموده هر چند وقت، چیزی را بهانه می کرد تا تحقیرش کند. شاید مثل همین چند دقیقه پیش که خندید و رفت. یا آن یک هفته قهر و سکوت که زندگی را برایش از جهنم هم بدتر کرد. تقوی حتی اجازه نداشت به دکمه لباس خانم نگاه چپ بکند. باز کردن آن که جای خود داشت.

خروس بجنوردی

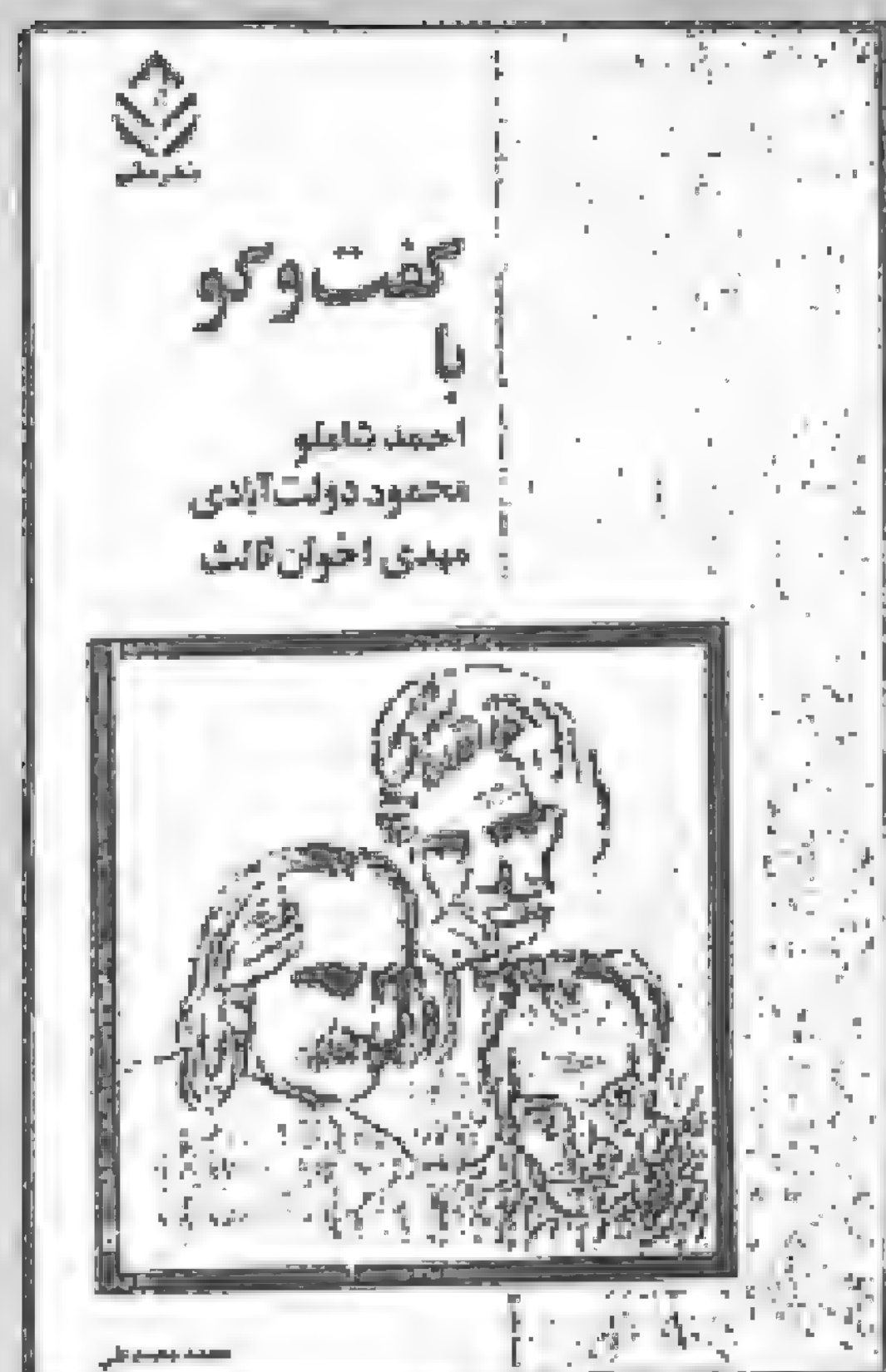


بجنوردی شانس آورد. همه این را می دانستند، اما به رویش نمی آوردند. البته این حرف ها گفتن ندارد، ولی او هرچه داشت از برکت هوش و استعداد ذاتی خود داشت. وگرنه الان مثل بردارش در شهرستان توی دکان پدر پیر مفلوکش به کفاشی مشغول بود. اما مگر می شود دهان حسودها و خرده بین ها را بست. بجنورد کجا و اینجا کجا. خب مردك کمی متکبر بود. یعنی خوب می دانست چطور از وجود نازنین خودش لذت ببرد. مثل خروسی مغرور توی کوچه های دور و بر خانه اش پرسه می زد، خمیر دندان کلوگیتش را که از سوپر مارکت سرکوچه خریده بود در دست می چرخاند. سوت زنان راهش را می رفت و خیلی مواظب بود که کسی دستش را نخواند! هرچه باشد اینجا پایتخت است و آدم های مجرب ردپای تازه از گرد راه رسیده ها را می شناسند. اما کورخوانده اند. زیرا بجنوردی مرد باهوشی بود.

مرد جوان هیجان زده بود. این ها را می گفت، بی هدف در خیابان ها راه می رفت و می کوشید افکارش را مرتب کند. موفقیت های اخیرش هرکدام به معجزه ای می مانستند. همین دو هفته پیش بعد از مدت ها در بدری بالاخره با وساطت یکی از همشهری های متمولش آپارتمان تکخوابه قشنگی را در یکی از بهترین محلات بالای شهر با اجاره بهای نازلی تصاحب کرد. خدا را شکر که به موقع زنش را طلاق داد و او را با يك بچه به شهرستان فرستاد. والا حالا مجبور بود این خانه ی زیبا را صرفاً به دلیل تنگی جا از دست بدهد. آن وقت بدخواهان دیگر مضمونی نداشتند که كوك کنند. او سر بزنگاه به دادشان رسید. حالا

دوباره همه می گفتند، بجنوردی شانس آورد. و حالا داشت به رابطه ی مستقیم آرامش درونی و امنیت شغلی انسان ها فکر می کرد! بجنوردی زندگیش را وقف اعتلای هنر و ادبیات کشور کرده بود! البته از برکت این فداکاری بزرگ وضع و حالش هم به تدریج بهتر شد. دیگر به شغل های جنبی مثل تدریس در آموزشگاه شبانه و غیره، به صرف امرار معاش، احتیاجی نداشت. درآمدش خوب بود. کار و بارش رونق داشت. اجاره خانه اش با توجه به رقبای پایتخت نشینش بسیار مناسب یعنی دو سوم کل درآمدش بود. مخارج زن سابق و بچه اش را هم از همان اول به گردن خانواده بینوای دخترك انداخت. راستی هم که شانسش بد نبود. نمونه خوان ساده بنگاه های انتشاراتی تا رسیدن به مقام رفیع ویراستار متون قدیمی و منتقد ادبی روز درواقع يك شبه ره صد ساله پیمود. ناشران معتبر حرفش را می خواندند. ممیزی رویش را زمین نمی گذاشت. پیشکسوت های شعر و ادب هوایش را داشتند و نویسندگان جوان مجیش را می گفتند. بجنوردی حالا می توانست، در صورت لزوم، نوبت چاپ کتاب ها و ترتیب تقدم و تاخر آنها را نزد چند ناشر معتبر به هم بزند. هرکس تا امروز تنها يك بار کتابی را به چاپ سپرده باشد، از قدرت مخوف و مخرب این گونه اعمال نفوذها آگاه است! تازه جوان شایسته ما به تازگی ستون اخبار كتاب يك روزنامه كثیرالانتشار و صفحات ادبی چند مجله تازه تاسیس را هم قبضه کرده بود. دیگر نمی شد با او شوخی کرد. دوستان نزدیکش می ترسیدند بجنوردی تاب تحمل این همه پیروزی پی در پی را نیاورد و خودش را در دریا غرق کند.





گفت و گو با:
احمد شاملو
محمود دولت آبادی
مهدی اخوان ثالث
محمد محمد علی
قطره - چاپ اول ۱۳۷۲
۲۸۲ صفحه - ۲۸۰۰ ریال

محمد محمد علی، داستان نویسنده معاصر،
می نویسد:

دیگر زمان آن رسیده که دریابیم
قوتها مان کجاست و ضعفها مان کجا.
گاهگاه بر خود ببایم و ضعفها مان را نیز
دریابیم. برای دستیابی به این مهم باید
بیشتر بدانیم، از گذشته بیاموزیم و
پاسخها را بجویم.

و خود به جستجوی پاسخهای سه تن
از سرشناسترین چهره های ادبیات
معاصر ایران ایستاده است.

گفتگو با شاملو تاریخ اسفندماه ۶۵
را دارد و گفتگوی با دولت آبادی و
اخوان ثالث در سال ۶۶ اتفاق افتاده
است. گفتنی است که دو گفتگو اول
به صورت کتبی بوده اند و نشست با
اخوان همراه با ضبط صوت بوده است.

جوانی، هیچ شناختی از زن ها نداشت. حتا جسمها هم آنها
را درك نمی کرد! هرگاه در بنگاه انتشاراتی یا دفتر مجله ای با
یكی از زنان جوان سروزیاننداری كه شعر می سرودند،
داستان می نوشتند و حتا آهنگ می ساختند، مواجه می شد،
آب از لب و لوجه اش راه می افتاد. دلش می خواست از آنها
بهرسد، شما كه هستید؟ چه هستید؟ از کدام سیاره
آمده اید؟!

چون نمی توانست حرف دلش را بزند، بغض
می کرد. در هر حال نه آتش اشتیاق و نه بغض سرد هیچ کدام
به دهان گشاد، بینی تیز، چشم های ریز و ابروان باریك كج و
كوله اش نمی آمد. واقعیت این بود كه بجنوردی نزد زن ها
محبوبیتی نداشت. او لبخند می زد اما افسوس كه حتا
لبخندش هم زیبا نبود. با این حال مغرور بود. داشت با كبر و
نخوت راه خودش را می رفت كه همشهری متمولش، بانی
خانه تازه، سر راهش سبز شد. بجنوردی زود دست و پایش
را جمع كرد، كرنشی كرد و مثل مرغ بی پرو و بالی از كنار او
گذشت. اما بیست قدم دورتر دوباره خودش را باز یافت.
حالا به مغازه میوه فروشی محبوبش رسیده بود.

«نیم كيلو سیب بی زحمت!»

فروشنده با دلخوری پاكتی برداشت و چند تا سیب
ریز و درشت در آن ریخت، سپس پاكت را روی ترازو
گذاشت:

«بیشتر نشه؟»

«آخ، نه!»

چه فایده ای داشت. همان نیم كيلو هم زیاد بود. او
يكی دوتایش را می خورد و بقیه معمولا روی میز تحریرش
می گنید. بجنوردی به بساط میوه فروشی خیره شده بود.
لامپ بزرگی از يك تكه سیم دراز بی قواره آویخته بود و نور
تندش بر تالو سیب های سرخ و پرتقال های درشت
می افزود. نگاه كردن به این منظره زیبا در آن سوز سرد
زمستانی لذتی داشت. ای كاش می توانست تنها بیش را با
سودابه تقسیم كند.

بجنوردی خودش را برای يك برخورد گرم و
صمیمانه آماده کرده بود. از قضا ترتیب آمدن مهمان ها هم
چنان شد كه او و سودابه بی آنكه خود بخوانند در كنار هم
نشستند. سودابه فرصت را غنیمت شمرد و قبل از آن كه
بجنوردی به خود بیاید سر صحبت را با او باز كرد:

«آقای بجنوردی، بالاخره كتاب من گي چاپ
می شه؟»

بجنوردی متوجه سؤال سودابه نشد. از این رو سؤالی
را كه خود قبلا آماده کرده بود پیش كشید:

«شما هم امشب شعر می خوانید؟»

«آه، نه. در حضور این همه شاعر سرشناس،

به راستی خجالت می كشم.»

بجنوردی نگاهی به چهره ی سودابه كرد. از مشاهده
صورت زیبا، نگاه بر طراوت و پوست لطیف دوشیزه جوان
دلش لرزید. در حالی كه از فرط خجالت سرخ شده بود،
توصیه كرد.

«خجالت نكشید! شما شاعر مستعدی هستید!

بالاخره هر كس باید از يك جایی شروع كند.»

«آخر در حضور این همه شاعر بزرگ... نه به راستی

اما آنها اشتباه می كردند. چرا كه بجنوردی اگر هم
می خواست نمی توانست خودش را غرق كند. زیرا غرور و
نخوت ظاهریش جز نقابی برای پنهان كردن درد حقارت و
رنج درونش نبود. او هنوز كارهای زیادی داشت.
می خواست نویسنده شود. كشوای میز تحریر لگنتویس را
از سیاهه قصه های بیشماری كه شب های دیروقت
می نوشت، انباشته بود. گاهی در روشنای بیرحم روز يكی از
آنها را بر می داشت، می خواند و بلافاصله گلویش از بغض
درد می گرفت. دریغ از سه تا جمله پشت هم صحیح و سالم!
این درد را به كه باید گفت؟ هیچ كس! خدا را شكر، او
می توانست انتقام بگیرد. وقتی آثار دیگران را می خواند به
آسانی متوجه اشتباه های آنها می شد. یعنی در واقع خطاهای
گاه و بیگاه خودش را در آنها می جست و چه بسیار هم
می یافت. پس اگر نویسنده خوبی نبود، می توانست منتقد
توانایی باشد! جای بسی خوشوقتی ست كه نویسندگان كم
نیستند، اگر آنها پیه شهرت را به تن مالیده اند، پس يكی
هم باید تازیانه را بردارد! اوضاع بسامان است. زندگی
جاری ست. جدال اندیشه امري پسندیده است. بجنوردی
غمی نداشت، جز این كه...

دلش از عشق خالی بود! می دانست كه عشق غم را
از دل بیرون می كند، و بالعكس، وقتی كه عشق نباشد، غم
جای آن را می گیرد. مگر می توان با «خاطر حزین» سرود
عشق سر داد. پنج سال زندگی با زنی كه خانواده برایش
پیدا كردند، جز سرما و رخوت و سكوت، يك دختر ناقص
كه از بدو تولد بیماری خونی داشت، حاصل دیگری به بار
نیاورد. جز این، و يكی دو تجربه ی ناكامل مربوط به عنفوان



تصنیف يك عشق

قاضی / بیحاوی

مینا - چاپ اول ۱۳۷۱

۳۸ صفحه - ۴۰۰ ریال

داستان کوتاهی است در یک مجلد کوچک از نویسنده جوان جنوبی که از او پیش از این به جز داستانهایی در نشریه‌های ادبی، مجموعه داستان از این مکان منتشر شده است.



در بهترین انتظار

مهرداد فلاح

ناشر شاعر، ۱۳۷۱

۱۰۴ صفحه

بیست و چند سال پیش می‌گفتند که، در ایران بیست هزار شاعر داریم، و با توجه به روند افزایش جمعیت اکنون این رقم دست کم باید دوبرابر شده باشد. اما از وضع رقت‌بار انتشار مجموعه‌های شعر چنین می‌توان نتیجه گرفت که حتی شاعران هم «شعر» نمی‌خوانند؛ برای این که اگر می‌خوانند امروز تیراژ شعر این چنین اند که نبود و نیز این همه «ناشر مؤلف» از بازار کتاب سر در نمی‌آورد. در «بهترین انتظار» یکی از مجموعه‌های شعر «ناشر مؤلف» است. در این مجموعه ۸۲ شعر سروده شده در فاصله‌ی شهریور ۱۳۶۹ تا آذر ۱۳۷۰ شاعر گرد آمده است.

جراتش را ندارم.»

«به شما می‌گویم جرأت داشته باشید! من برایتان نوبت می‌گیرم.»

حالا یکی از شاعران مشهور، داشت با آب و تاب تمام شعرش را می‌خواند. سودابه نگاهی به حرکات غلوآمیز شاعر کرد و واقعا ترسید:

«ترا به خدا این کار را نکنند! آخر من هنوز حتا يك كتاب هم منتشر نکرده‌ام.»

«این که چیزی نیست. به زودی کتابتان منتشر می‌شود.»

سودابه هیجان زده به سؤال اول بازگشت:

«راستی؟ چه عالی. واقعا خوشحالم...»

سهس پشت چشم نازک کرد. و با لحن گلایه آمیز دلفریبی افزود:

«اما شما تا به حال چند بار بدقولی کرده‌اید!»

چه صدای گرم و مهربانی! چه گلایه لطیف و قشنگی! بجنوردی دیگر حال خودش را نمی‌فهمید. گویی بند بند وجودش به ارتعاش درآمده بود. دلش می‌خواست همین جا از دختر جوان بپرسد:

«آیا با من ازدواج می‌کنی؟» اما شهامتش را نداشت. از این رو با لکنت زبان پاسخ داد:

«دست من نبود. چاپخانه جدید زینک‌های قدیمی را قبول نمی‌کرد. این بود که مجبور شدیم دنبال چاپخانه دیگری بگردیم.»

سودابه از مشکلات فنی چاپ سر در نمی‌آورد. فقط اشاره کرد:

«این را که هفته قبل گفتید.»

بجنوردی پیش از پیش به لکنت افتاد:

«راستی؟ من گفتم؟ پس دیگر مشکلی نیست.»

«گفتید که باید کاغذ را از بازار آزاد تهیه کنید.»

«آه، بله.»

«تهیه کردید؟»

«هنوز، نه!»

سودابه بار دیگر با همان طنزازی مقهورکننده گله کرد:

«شما اصلاً به فکر من نیستید!»

«من به فکر شما نیستم؟»

صدای کف زدن حضار رشته کلامش را پاره کرد. شاعر سرشناس مقهور عظمت خود نگاهی غرورآمیز به حضار کرد و تا پایان کف‌زدن‌های طولانی آنها به گل‌های قالی خیره شد. سهس با لحن تسلا بخش و متین خود پاردیگر رشته کلام را به دست گرفت: «حالا می‌خواهم برایتان یکی از جدیدترین شعرهایم را که اخیراً در آلمان و بلژیک مورد استقبال فراوانی قرار گرفته، بخوانم.»

صدای پر صلابت شاعر بار دیگر فضا را پر کرد. بجنوردی مغموم و سردرگم بود. با تحسین به شاعر نگاه می‌کرد و امیدوار بود روزی بتواند جای او را در قله رفیع ادب و هنر کشور فتح کند. اما این مربوط به آینده بود. در حالی که او بیشتر حواسش متوجه زمان حال بود. نفس عطر آگین زن جوان به صورتش می‌خورد. نمی‌توانست بی‌اعتنا باشد. سودابه پیروزمندانه به نیمرخ چموش او نگاه

می‌کرد. برای اولین بار متوجه فلاکت و محدودیت‌های انسانی این مرد بدجنس و آب زیرکاه شده بود. عشوه‌گرانه در گوشش زمزمه کرد:

«من اعتماد را به شما از دست داده‌ام!»

بجنوردی زیر چشم نگاهی سریع به دور و برش انداخت. همه سراپا گوش بودند. بازویش را خاراند و با ناراحتی گفت:

«آخر برای چه؟ من همه سعی خودم را کرده‌ام.»

«گفتید کتاب من تا يك ماه دیگر چاپ می‌شود.»

«حالا هم همین را می‌گویم.»

«اما هنوز کاغذ تهیه نکرده‌اید.»

«این کار خیلی مشکل است. تا به حال به چند دلال

کاغذ سر زده‌ام. باید بروم سراغ یکی دیگر.»

«باور نمی‌کنم.»

ناگهان فکری شیطانی مثل برق از ذهن بجنوردی گذشت. مگر نه این که در آرزوی برخوردی گرم و صمیمانه بود. باید جایی دخترک را خارج از محیط کار و محافل رسمی می‌دید. حالا فرصت مفتنمی بود. نمی‌توانست دوشیزه‌ی جوانی را به خانه‌اش دعوت کند. با این که نقش حامی ادبی دختر جوان را به عهده گرفته بود، نمی‌توانست توقع صمیمیت بیشتری داشته باشد. بدتر از همه این که هر قدر صبر پیشه می‌کرد، دخترک حتا به فکرش هم نمی‌رسید او را به خانه‌اش دعوت کند. شاید احساس فاصله طبقاتی می‌کرد. درحالی که نمی‌بایست بین روشنفکرها از این نوع ملاحظات کهنه پرستانه وجود داشته باشد! همانطور که او نمی‌توانست با بهانه‌های مبتذل و پیش پا افتاده‌ای مثل «آشنایی با پدر و مادر» و غیره خودش را به خانه دختر دعوت کند! بالاخره نفس عمیقی کشید، آب دهانش را قورت داد، سرش را هرچه بیشتر به سر دخترک نزدیک کرد.

«فردا به خاطر کتاب تو با يك کاغذ فروش معروف قرار دارم. اگر بخواهی می‌توانی با من بیایی.»

سودابه لیخند زد: «کجا؟»

«میدان بهارستان.»

«ساعت چند؟»

«ساعت ده.»

سودابه باز هم لیخند زد. نگاه زیرکانه‌ای به بجنوردی کرد. گویی به کشف تازه‌ای دست یافته بود. مرد جوان در این نگاه نشانی از موفقیت یافت. نفس راحتی کشید، با خاطر جمع و آرامش بی‌سابقه‌ای به پشتی صندلیش تکیه داد و در رویا فرو رفت. صدای پر صلابت شاعر سرشناس در گوشش پیچید: چه با شکوه است عشق. آخ عشق!

مرد جوان چشم‌هایش را بست و خود را در میدان بهارستان یافت. سودابه از سمت دیگر میدان وارد می‌شد. با هم به طرف مغازه کاغذ فروشی می‌رفتند. زیر لب گفت: «این اسمش قدم زدن شانه به شانه است!»

خیابان در زیر نور تند خورشید می‌درخشید. به راستی چشم حسودها از تماشای این روشنی خیره‌کننده کور می‌شد. افسوس که دهانشان را نمی‌شد بست. لابد باز هم می‌گفتند: «بجنوردی شانس آورد!»



ضرباهنگ ها



□ حروف الفبا در طول قرون از بس در آرواره ها جویده شده است، دیگر آن چیزی نیست که به کار ما بیاید. الفبایی تازه برای این زندگی ناشناخته بیافرینیم از جنون فرزانه ی خویش.

□ مثل آنها نباش، انبان خرافه و ترس و طمع. مثل خودت نباش که چون آنهایی ولو معترض به آنان. دل من! ورطه خوف انگیز این جاست!

□ کلمات هم می توانند قاتل باشند، در پی مقتول احتمالی می گردند، خودت را از مسیر آنها کنار بکش!



□ فصل مشترک حرفه های ما بی عملی بود. شرکت اجتناب ناپذیری که سرمایه اش زیان است.

□ روی کاغذ دنیا چه آسان و ارزان عوض می شود اما دنیا حاشا که تعهدی به این حروف مالیخولیایی داشته باشد.

□ صبر یک بلاهت ناگزیر است، سازگاری زمانمند در مکان.

□ آیا فقط ستیزندگی کافی ست تا زندگی ات را توجیه کند؟ تن دادن به قضا چه طور؟ باید چیز دیگری هم باشد.

□ یورش میراث آنان است و باختن ارثیه ی ما. گیرم این رابطه معکوس می شد، بیهودگی برجاست.

□ تجربه ی یک آدم، یک درخت از جنگل چه می تواند باشد، چه کسی الماس آینده را در جنگل اکنون تشخیص می دهد؟

□ چرا می خواهی قاعده تازه ای باشی، وقتی که سرنوشت قاعده های کهن را پیش روی داری.

□ شاید غیر عادی بودن، ویژه بودن آدمی، با او زاده می شود. بعد همه دست به دست هم می دهند برای عادی کردن.

□ آینه ای نداشتم بیرون از خودم، خود را در آینه درون غرق کردم. می شود گفت که آینه ای در کار نبود. پس در

ظلماتی غرق شدم که هندسه اش فضای تهی بی انعکاس بود. در نبود نور آینه به چه کار می آمد.

□ آن جا نومیدانی را شناختیم که ته مانده ی انسانیت خود را با گشاده دستی هدر می دادند.

□ هنر آنان این بود که سمت اراده ی برتر را حدس بزنند در این گمان که روزی چون او خواهند شد.

□ هر حرف این الفبای تازه، سیاره ای ست که از دور کوچک و روشنی بخش می نماید. کلماتی که چون نزدیک تر می آیند معانی روشنی را که در گرانش خوفناک ظلمانی شان به بند کشیده اند در تو منفجر می کنند.

□ در جنگل پولاد و حماقت رها شده بودم، دیواره ها هر روز پیشتر می آیند تا حنجره ام، تا پنجره ی ذهنم.

□ هیچ عصری به مردگان نیازی ندارد، فقط از آنان می ترسد.

□ با این همه کسان که ترا در گزینش اینان اختیاری نیست، چه آسان می گفتی، می رفتی، می آمدی و آنها ترا یافته بودند چون وهمی که تو آنان را.

□ در فلق زندگیم رنگ ها و آواها، معمایی پر از خطا و ترس بود. در شفق مرگم نیز.

□ تابع یک متغیر دیوانه پوی شده بودیم که سمت و سوی خود را هر دم می گرداند با ما و در ما.

□ چه کسی گفته است «تمام شدن» کامل شدن است، ناتمام اصالت دارد. بنگر به زندگی، طبیعت، خیال.

□ آن چه نبودیم را در آن چه باید باشیم نشان می دادیم تا جایی که پنداشتیم آن چه هستیم همان است که باید باشیم.

□ عجز و نومیدی در کاربرد صفات عامیانه معجزه می کند.

□ ستایش قدرت های هول انگیز ربطی به شعور ندارد اما نمی توان ادعا کرد که بی شعوری را سهمی در آن نیست.

□ در طاق آسمان ابری پاره پاره می گذشت که چون روزمرگی تیره و پاره پاره بود.



شگفت و راز آلود



برای سیر تکاملی خود می‌داند زیرا این تجربه، دستیابی به بیان و آهنگی نو در سرایش را ایجاب می‌کرد؛ بیان و آهنگی که با ریتم تازه زندگی و کلام همخوانی داشته باشد. تأثیر سبکی ویلیام کارلوس ویلیامز^۷ در کشف این زبان تازه برای دنیز له‌ورتاف اهمیت ویژه داشت. او خود گفته است: بدون آن نمی‌توانستم از یک شاعر رمانتیک انگلیسی با پیشینه‌ای ویکتوریایی به یک شاعر آمریکایی پر تکاپو مبدل شوم.

له‌ورتاف از ۱۹۵۶ تا ۱۹۵۹ در مکزیک زندگی کرد. بحران سیاسی ناشی از جنگ ویتنام در اواخر دهه شصت آثار او را به سمت تعهد اجتماعی متمایل کرد که در چهار کتاب بعدی او بازتاب یافته است. اما اشعاری که با صراحت به سیاست می‌پردازند اغلب در زمره بهترین شعرهای او جای ندارند؛ بیان مستقیم، قدرت بارز او به عنوان یک شاعر را که حاوی حساسیتی در مقابل توصیف ناشدنی است محدود می‌کند. اما اشتباه خواهد بود اگر میان دلواسیهای سیاسی منعکس در آثارش و درگیری وسیع‌ترش با کل هستی و جهان به یک مرزبندی دقیق قایل شویم. چنان‌که خود او نوشته است اگر درجه‌ای از صمیمیت شرط بیان تغزلی باشد، به یقین - در مواقعی که حوادث باعث سرریز شدن احساسات می‌شوند - این صمیمیت میان نویسنده و باور سیاسی وجود دارد و به همان شدت و عمق سایر عواطف است.

له‌ورتاف به جز آثار شعری دو مجموعه نثر نیز به چاپ رسانده است: شاعر در جهان (۱۹۷۳) و غار را روشن کن (۱۹۸۱). او پانزدهمین کتاب شعر خود را در سال ۱۹۸۷ منتشر کرد که ادامه‌دهنده پیوند میان آثار پیشین او و سنت شعر شهودی است. به‌طور گسترده‌ای به تدریس اشتغال داشته و از ۱۹۸۲ استاد زبان و ادبیات انگلیسی در دانشگاه استنفورد بوده است که در آنجا برای نسل جوانتری از نویسندگان آموزگاری با اهمیت به حساب می‌آید.

1. Denise Levertov 2. Hilda Doolittle (H.D.) 3. Angel Jones

4. Schneour Zaiman 5. Paul Philip Levertoff 6. Mitchell Goodman

7. William Carlos Williams

خانم دنیز له‌ورتاف (یا به تلفظ روسی دنیس لورتف)، متولد ۱۹۲۳، از شاعران مطرح آمریکایی است. فصلنامه معتبر ادبیات قرن بیستم که در آمریکا منتشر می‌شد شماره پاییز خود را به بحث درباره آثار و زندگی دنیز له‌ورتاف اختصاص داده است.

دنیز له‌ورتاف زمانی درباره سلف خود ه.د. (هیلدا دولیتل^۲) شاعر نوشت: او راهی برای نفوذ به درون ناشناخته و رازآلود به ما نشان داد، یعنی، نه این که تاریکی را در نور حل کنیم تا از بین برود، بلکه به درون آن رسوخ کنیم، طوری که تاریکی و راز به تجربه درآیند. له‌ورتاف سنت شعر شهودی ه.د. را به شیوه خاص خود ادامه داده است.

شعرهای له‌ورتاف که بیش از سلفش بر مشاهده جهان طبیعی و درک و ستایش زندگی روزانه مبتنی است، مادی و محسوس را به ناپیدا پیوند می‌زند. او می‌خواهد شعر هم‌چون زمین سخت و هم‌چون یک نیمکت محکم و مقاوم اما در عین حال شگفت و رازآلود باشد و در اشعارش حوادث معمولی در ناشناخته جریان می‌یابند. یافتن ریشه‌های احساس جادویی له‌ورتاف از جهان کار دشواری نیست. او در انگلستان به دنیا آمد. مادرش از نوادگان اینجیل جونز^۳ خیاط، صوفی اهل ویلز و پدرش از اولاد یکی از هاسیدیستهای مشهور: شنورزیمان^۴، خاخام روسیه سفید شمالی بود و له‌ورتاف مدعی است که با نیاکانش پیوندهایی هم عارفانه و هم هاسیدیستی دارد. هاسیدیستها فرقه‌ای از یهودند که بر اتحاد روح و خداوند بیشتر تأکید می‌ورزند تا مناسک صوری مذهبی.

گرچه پدر له‌ورتاف، پل فیلیپ له‌ورتاف^۵، در زمان دانشجویی به مسیحیت گرویده بود، پیوند و الفت خود با دین یهود را هم‌چنان حفظ کرده بود و افسانه‌های هاسیدی را برای دنیز و خواهر بزرگترش الگا بازگو می‌کرد.

دنیز له‌ورتاف در سال ۱۹۴۷ با یک آمریکایی به نام میچل گودمن^۶ ازدواج کرد (که بعداً از هم جدا شدند) و به ایالات متحد نقل مکان کرد.

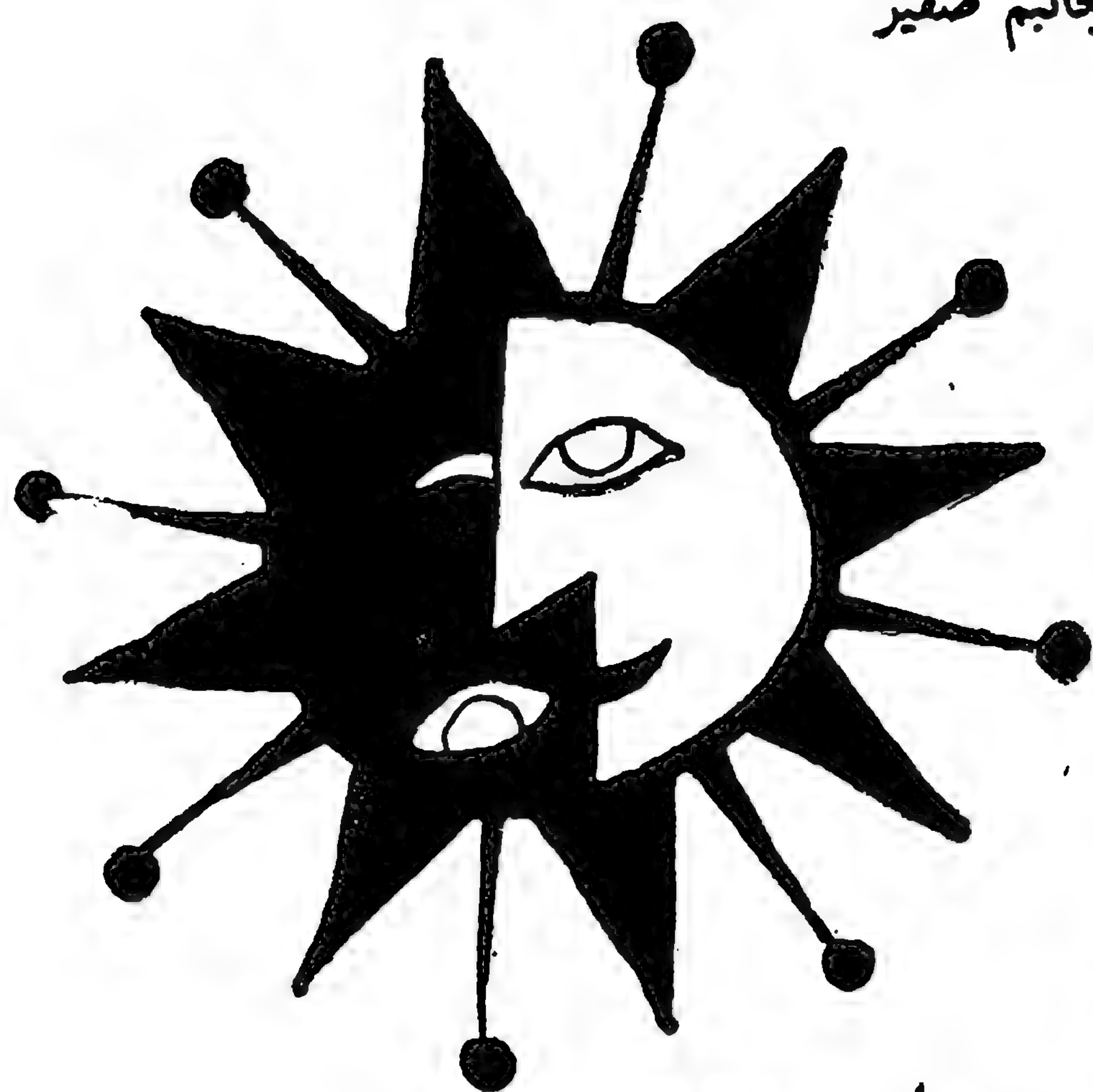
دنیز رفتن خود به آمریکا را به عنوان یک شاعر دارای اهمیتی حیاتی



به مار

ای مار سبز، آنگاه که تورا چون سینه‌ریزی به گردن آویختم
و همچنان که تو با تلالؤ زرین پولکهای خدنگ‌وارت به جانبم صغیر
می‌کشیدی

گلوگاه سرد و پر تپشت را نوازش کردم
و سنگینی‌ات را بر شانه‌هایم احساس کردم
و نجوای نقره‌گون خشکت در گوشهایم طنین انداز شد -
ای مار سبز - برای یارانم سوگند خوردم که تو بی گمان
بی‌آزاری! اما راستی را که نه اطمینانی داشتم، نه امیدی
تنها می‌خواستم تورا در دست نگاه دارم، به خاطر آن شادی
که ردی پایدار از لذت بر جای نهاد



در ذهن

در ذهن من زنی است معصوم
بی‌زیور و پیرایه

اما خوش سیما
که بوی سیب و سبزه می‌دهد قبابی
آرمانشهری به تن می‌کند
و گیسوانی شلال و به رنگ قهوه‌ای روشن دارد
مهربان است و بسیار پاکیزه و بی‌هیچ جلوه‌گری
اما تهی است از نیروی خیال
و دختری است، یا پیرزنی، یا هردو،
پیشانی و ماه‌زده
با جامه‌ای ژنده از دُرّ کوهی، پر و تافته پاره
که آوازهایی غریب می‌داند
اما مهربان نیست.



ترجمه رضا پرهیزگار

آن دم
که بر گها جنبیدند
و تو در طرحی از سایه و علف ناپدید شدی
و من لبخند زنان و هول زده
به بامدادی تاریک باز گشتم



چاه

به شانزده سالگی باور داشتم که ماهتاب،
اگر بخواهد، مرا دیگرگون می‌تواند کرد.
و آنگاه که ماه آرام بر پنجره گشوده گذر می‌کرد
سرم را بر بالش جا به جا می‌کردم
و حتا بستم را.

زیبایی را می‌خواستم من، پرتو پر خطری از پولاد
و تنم را نحیف‌تر، و چهره پریده رنگم را پریده‌رنگتر.

در ماهتاب شنا می‌کردم
آنان که دیگران تن به آفتاب می‌سپارند.

نگاه خیره و عبوس ماه اما

خواب از چشمانم می‌ربود. صبحگاهان گلگون و سرشار بودم و کژخلق.

در خوابهای ژرف شبهای تاریک بود

که بیشترین رؤیا را می‌دیدم، فرو افتاده در چاه،

و بیدار می‌شدم آسوده، و اگر نه زیبا،

سرشار از نیرویی دیگر.

مفتون امینی
«گویه» - ۲۱

جاهای خالی می گویند
پاهای خسته نیز
که همیشه
بازیافته ها بسی کمتر از گمشده ها است
هم از آن سو
گاه
مژده ها به مژدگانها نمی ارزند.

□□□

و من عادت پرست
يك عمر
از آب و باد وا گرفته ها را خرج همه چیزی کردم
جز آهن و احتیاط
و باز گفتم؛
که زمانه چه بی پند است!...

اردیبهشت - ۷۲

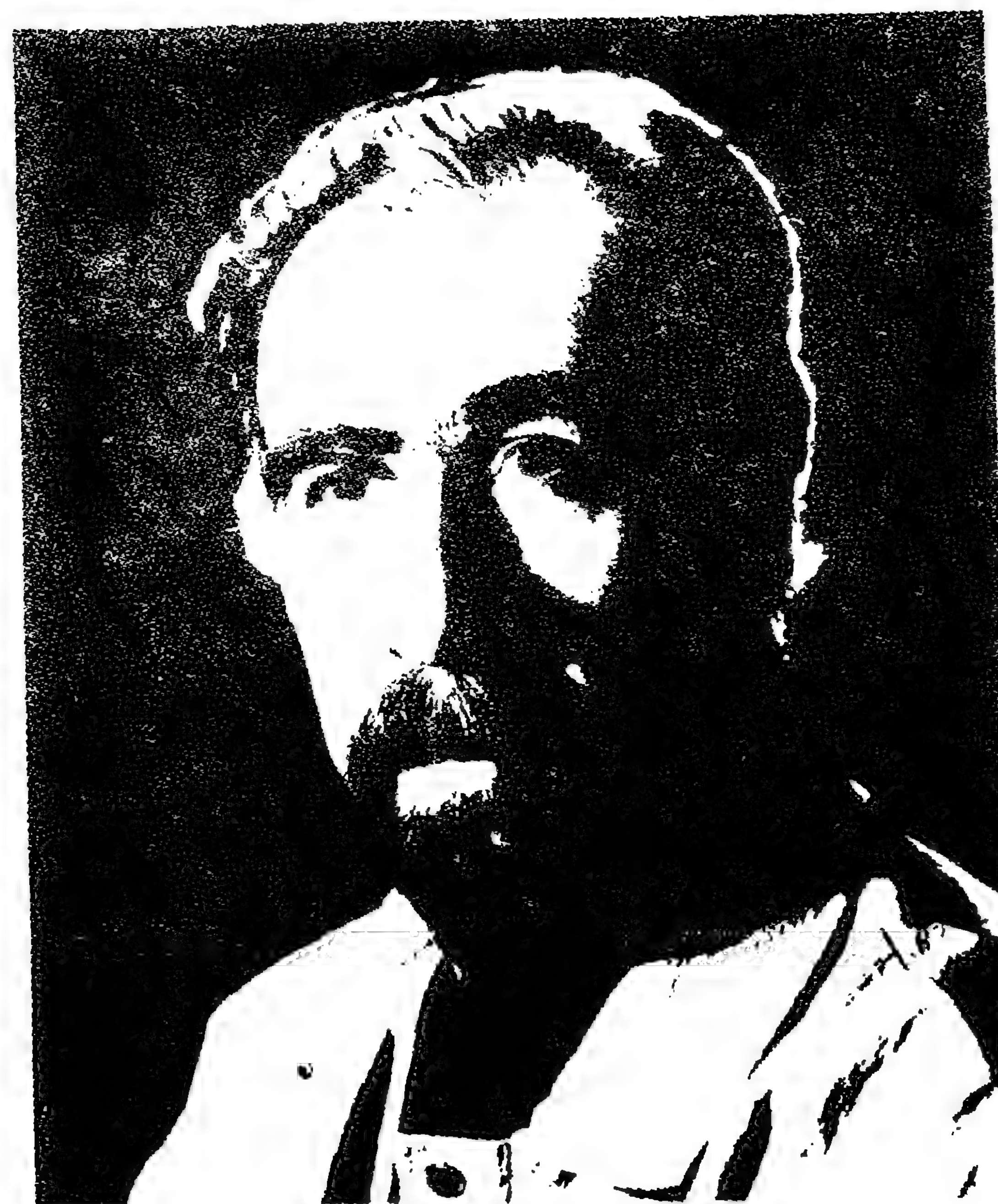


شبانگی ققنوس (۴)

با من
به باد می مانی
با من میان من و آتش
□□□
اینک پیاله ای از شوکران و دستهای تاشده بر زانو
و لحظه ای که گنج
بر کرختی شب
چنگ می زنند.
تا تو از آفتاب بیایی
این سوی
من
آن چنگی ام که می سراید
شکسته حال.

شبانگی ققنوس (۳)

به راستی که از زلال تماشای موج
نرھیدم
اما همیشه از نگاه
در سایه های کهنه برآ شفتم
□□□
بی پرده باز گوی
گیسوان تو در باد
از جانب کدام حریق بهاری می آیند
که معماری مرا
تسخیر می کنی؟
بی پرده
باز گوی!



چهار شعر از اورنگ خضایی

شبانگی ققنوس (۱)

سیاله های التهاب مرا تا دهان رهایی
آغوش می گشایی
تو، باغ باغها
تو صنوبر!
نسکین سنگوار گی ام را
مرهم به زخم می گذاری
ای کاش
کاش
آینه ای باشم
سیاله های التهاب را
و ناله ای که نمی نالد
جز از شکوه دهان عشق.

شبانگی ققنوس (۲)

در تو
به جستجوی چه هستم
که آبی نیلوفر
از رنگ عطرهای فلق گر گرفته است؟
بی پاسخی نگاه حیرت من را
چه می کنی
که این گونه آفتاب
باز می آید از آینه؟
□□□
بر آبهای زمزمه
با اهتزاز عشق
در جستجوی تو این بار
سوی کدام آینه باید سفر کنم؟
□□□
شیرین ترین شبی که مانده به یاد من
بر هیچ آفتاب سرفروود نمی آرد
با باغی از ستاره هاش به شیدایی.



چند شعر از عظیم خلیلی



۱
دریا

گاهی آبی می نماید
و گاه می غرد.

در این میان
نهنگی با نيزه‌ای در سینه
بالا و پایین می شود.

۲
نه من
نه او

هیچیک از ما سخن نگفتم
وقتی سواران
- تنها -

در سحرگاه ناگاه ایستاده بودند.

۳

پیش از آن که
به نغمه‌های جنگل گوش فرا دهیم
شیری دهان باز می کند.
ما نمی شنویم
اما می بینیم
دیوارهای عاج این زمان
دارد فرومی ریزد.

۴

بایز بوران‌ها
در ساعت چهار بعد از ظهر.
چرخش يك ستاره
به گرد کهکشان.
جهان من این گونه آغاز شد
میان عشق و حضور در خواب.

زمین زیر پایم
شعله‌ور می شود.

۵

آواهای پنهان را
شیهه‌ی اسبی آشکار می کند
شیهه‌ی اسبی که از پرتگاه می گذرد.

به جانب کاکل قله‌ها دست می سایم
و سراغ عشق را
از سواران می گیرم

۶

سر خمانده است
در سحرگاه
بیدار حادثه است
ماه را می بیند

که در خویش گره خورده است.
مشت هایش در خواب گره می خورد
و ناگاه اسبش
- در غبار -
شیهه می کشد.

۷

بر لب دریا
ماهیخواری ما را از ساحل دور می کند.
بر سینه‌ی دریا
زورقی بی بادبان
ما را با خود می برد.
و جای پای ما بر ساحل مانده است.

۸

گاهی
دور از ما
در جمع تنهاست.
گاه
نزدیک ماست
اما به تنهایی ما می ماند
وقتی گوش به دریاها می دهد
و تپش‌های موج را می شنود،
دیگر نمی ماند،
برمی خیزد
و دریاها را پشت سر می گذارد.

۹

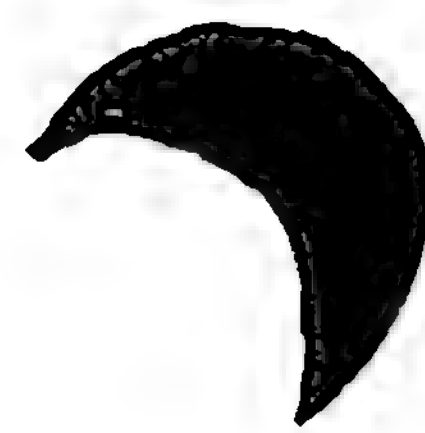
دلتهای کوچ
در سال‌های صاعقه
شهاب‌های آتش
در بال‌های سقوط
آه
خواب نجومی زمین
در کمند شب.
ترانه‌ی بیدار بیدهای مهتابی‌ها اما
چهره‌های آوار را
در بارش صبح، شستشو خواهد داد.

۱۰

با گیسوانی بافته از بید
بر درگاه ایستاده است
تا آن را که ندیده است
بیند که از راه می رسد،
با پرنده‌ی کوهی
که به جای او سخن می گوید.

آه

آن مهمان سبزه‌های روییده بر قامت
قله‌ها کجاست؟
کی از راه خواهد رسید؟
این را گلدان اطلسی‌ها می گوید
گلدانی که در دست‌های من
بر درگاه رویاهای راه
ترك برمی دارد!



نگاهی به چند شعر



او در نامه‌ای، نکته‌ای برایم نوشته است که با پوزش بخشی از آن را نقل می‌کنم:

«بدون ارتباطات گسترده در دنیای خویش کارهایی می‌کنم که نیازمند همدلی و روی خوشند. شما می‌دانید که در سکوت کار کردن تنها در گنجایش صخره‌های بزرگ است نه من که راه خود را از جهت ستارگان و گردش بادها پیدا می‌کنم.»

در این گردش بادها، شاعری به جستجویست که تنهایی و تلخا و درد و عشق و عذاب و التهاب و تأمل و شادی و غم یک محیط کوچک را به محیط بزرگ همگان پیوسته است. راز یک کلیت پیچیده را در جهت ستارگان باز می‌نماید که فضای حضور آدمی در مواجهه و یگانگی درون و بیرون است.

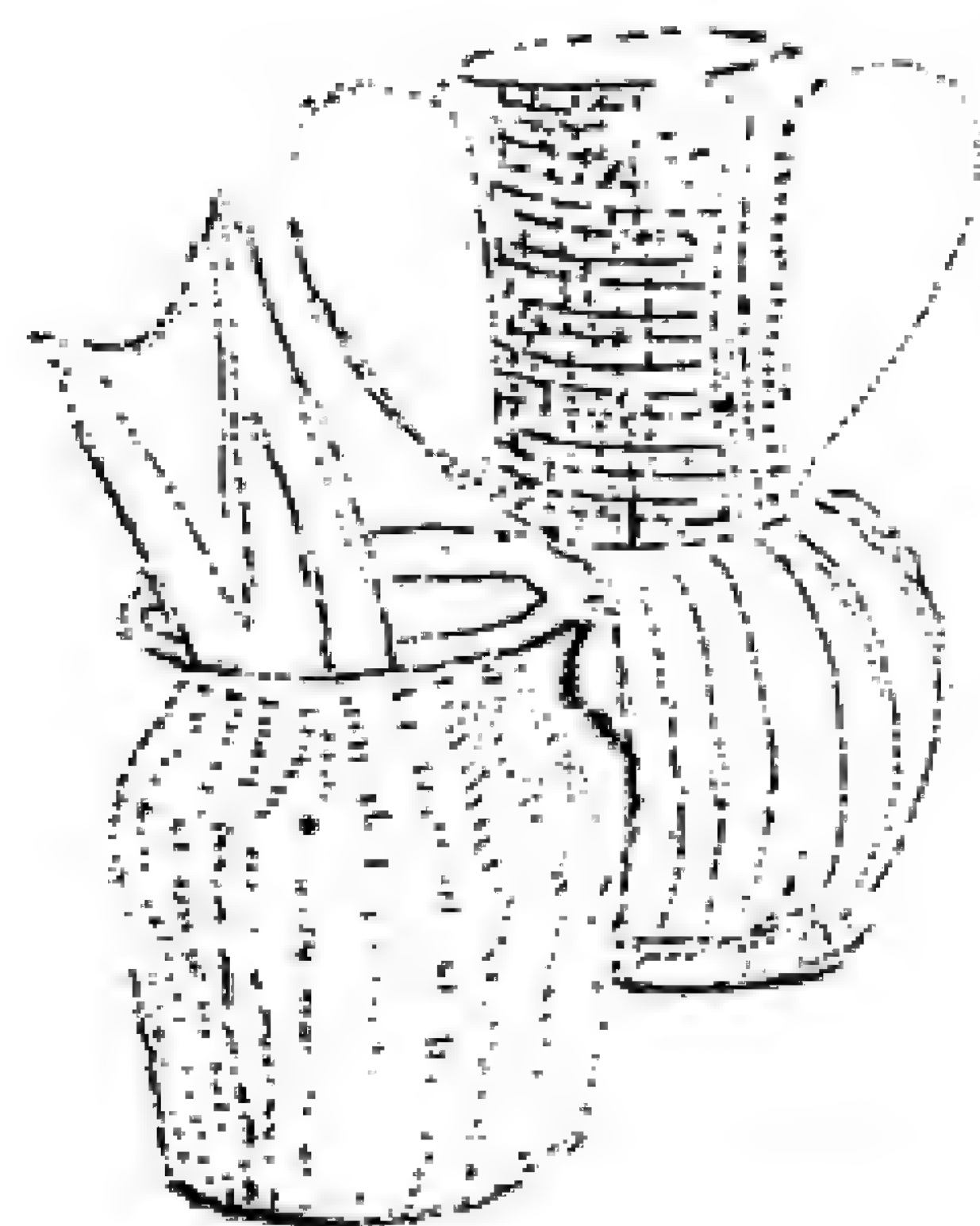
باغی در منقار بلبل، دفتر شعری بود با شماری شعرهای روشن و دلنشین مانند شعرهای بیست و پنج، چهل و دو، پنجاه و دو، پنجاه و پنج، پنجاه و شش، هفتاد و چهار و... به همراه تکه‌های درخشان بسیاری که مشخصه اصلی کتابند.

این دفتر اغلب در نوعی طبیعت‌گرایی و هم‌آمیز تخیلی شده بود، که خوفی پنهان را در پس‌لایه حیات طبیعی برملا می‌کرد. در حضور انسانی که هیولایی خاکستری است در هیاهوی سبز.

و یا عرصه تأملهای عاشقانه بود که شور و شوق خواهش را به ذهنیت عام غنایی می‌پیوست:

تو سلطان ساعتی
و آن دلتای شکوهمندی
که اجسام در تو می‌گذرند
و در دستهایت هر دم تو می‌شوند
و تو روی جهان خم شده‌ای
چون گوزنی که آب را بو می‌کشد.
و من در برابر چشمانت ایستاده‌ام.
سحر در برابر جنگل
و عاشقی با طبل نفسها
و قبیله قلبش.
خیاری در گردباد
ذره‌ای در ساعت شنی.
از فرو افتادن نمی‌ترسم
و دلیر می‌آیم
به سوی پر تگاه آئینه

و چون تصویری در این آینه‌ها جا به جا می‌شوم.



(ص ۲۷)

این گرایش، شعرها را از واژه‌هایی انباشته بود همساز طبیعت، و ساختمان شعر را نیز اغلب به هدایت عاطفه سپرده بود که البته گهگاه نیز احساساتی می‌شد. در نتیجه از حضور برخی کلیشه‌های این دو حوزه تجربی نیز پرهیز نداشت. اگرچه روند به فکر نشستن شعرها محسوس بود. و زبان نیز ساخت و ساز معمول و متناسبی داشت.

اما شعرهای تازه حاصل گردش و گرایش متفاوتی است و به‌انتظامی گراییده است که معنای دیگری دارد. آنچه در این انتظام جدید زبانی می‌گذرد، پیش از هر چیز نمودار رهاشدگی از حوزه‌های فرو بسته است. نشان غور و غوص در فضای تودرتوی اشیاء است. البته نشانه‌هایی از این گرایش در برخی از شعرهای دفتر دوم او نیز قابل تشخیص است. اما اکنون این نشانه‌ها به یک روال مشخص بدل شده است.

اکنون در شعر او نگاهی شی‌نگر و جزء نگار دیده می‌شود که از حرکت در اجزاء، کلیتی را انتزاع می‌کند تا اشیاء و پدیده‌ها را در فضایی غریب انتظام دوباره بخشد. اکنون با تخیلی شاعری مواجهیم که آدمی را در گرو

صدای بنفش پرنده‌ای

که مثل سیبی مخفی

از همه یک تابستان دراز باقی مانده است

آنچه مرا برانگیخت که بر شعرهای تازه کلاهی یادداشتی بنویسم فاصله چشم‌گیری است که بین گردش و گرایش زبانی این شعرها با دومین دفتر شعر او، یعنی «باغی در منقار بلبل»، دیده می‌شود.

کلاهی به‌رغم کم‌لطفی اهل نقد و نظر به شعرهایش، حرکت تازه‌ای را آغاز کرده است که از چشم‌اندازهای گسترده بر معرفت و موقعیت بشری حکایت می‌کند و در جستجوی زبانی متناسب این موقعیت است. زبانی که اکنون در یلگی خود آشکارا عدول از حساسیتهای ادبی خراسان‌ملت و امثال کلاهی سالها گرفتار آن بوده‌اند.



چند شعر از محمد باقر کلاهی اهری



محمد باقر کلاهی اهری در سال ۱۳۲۹ در مشهد متولد شد و هم‌اکنون نیز ساکن این شهر است. تجربه‌های آغازینش در شعر به حدود ۲۵ سال پیش بازمی‌گردد. نخستین مجموعه شعرش بر فراز چار عناصر (۱۳۵۵)، و بعدی باغی در منقار بلبل (۱۳۷۰) است. دفتر دیگری نیز از آخرین اشعارش آماده انتشار است. کلاهی مجموعه‌ای نیز از داستانهای کوتاهش را آماده چاپ دارد.

آلو...

گلی روی دفترها
خم شد با دل آبی
با رویان صورتی‌اش
در کنارش تلفن زنگ زد
دلش گوشی را برداشت
و عاشقش او را بوسید، در صدایی دوردست

آنجا کیست کنار کیوسک
با سکه‌ای محو
با سکه‌ای دور

با سکه‌ای در سلسله‌های شوم شهزادگان...
و اینجا در خلوت خانه‌ای که گل‌های پژمرده آپارتمانی
آن را پر می‌کنند؟!

برمی‌خیزد از جایش
پری آبی رنگ با رویان صورتی؛
شعری می‌نویسد، برای همیشه،
و مردی مرده، لای کلمات خوابیده است.

اشیاء بازیافته است. و پیچیدگی بحرانی و شک‌آلود درون خویش را در رفتار پدیده‌های بیرون باز می‌گشاید. از این رو هر واژه‌اش تنها نشانه‌ای می‌شود به این پیچیدگی کلی یا کلیت پیچیده. ردیف شدن اجزای جهان و جامعه و زندگی خصوصی و عمومی، به معنای ترسیم واقعیتی از انبوه اشیاء و پدیده‌ها نیست. بلکه مقصود حرکت در راستای ادراک همان کلیت پیچیده است که درون آدمی و اجزای بیرون را به یک واحد بدل کرده است.

در این شی‌نگری و جزء‌نگاری، تصویر به فضای قطعه منتقل می‌شود. و در یک مصراع نمی‌ماند. این گونه فضاسازی البته وابسته به غنای ذهنی شاعر است. هر چه دامنه دید و رابطه با اجزاء و انس با اشیاء وسیع‌تر شود فضاسازی متنوع‌تر و گسترده‌تر می‌شود. شاعر زمانی درد باستانی انسان را می‌ماید. در تنهایی و سرگشتگی‌اش در مسیر طولانی زمان در تعمیرگاه کهنه اشیاء فلکی

باله‌های پهن در غبار خاموشی این اول شب
و زوزه بادی نرم که در کاغذهای باطله بازی می‌کند.
تعبیرهای بی‌حد و مرز کسانی که در زمانهای زندگی می‌زیسته‌اند
نبرد پرشور کسانی که منحنی‌ها را ترسیم می‌کردند
و کند و کاو کسانی در معرفت رنگ
در نور در سکوت

در وجدان حجم و در حافظه موازیهای محض
و گاه به سراغ پیچیدگیهای دیگری در حیات بحران‌زده و روابط انسانی
می‌آید:

کسی در کمد فلزی را نخواهد گشود
تا هنگامی که بوی جسدی
کم کم حضور خودش را توضیح دهد
دلیل آن که چرا مردی با موی فر فری‌اش
در فضای فلزی کمدی خود را حلق آویز کرد
وقتی پشت افتد یک صحرای وسیع
هیچ ماهی در افق وسیع ملاقه‌ها ندید
هنگامی که زنی شیرین رنگ
همه خود را ارائه کرده بود
در آن اتاق سرد.

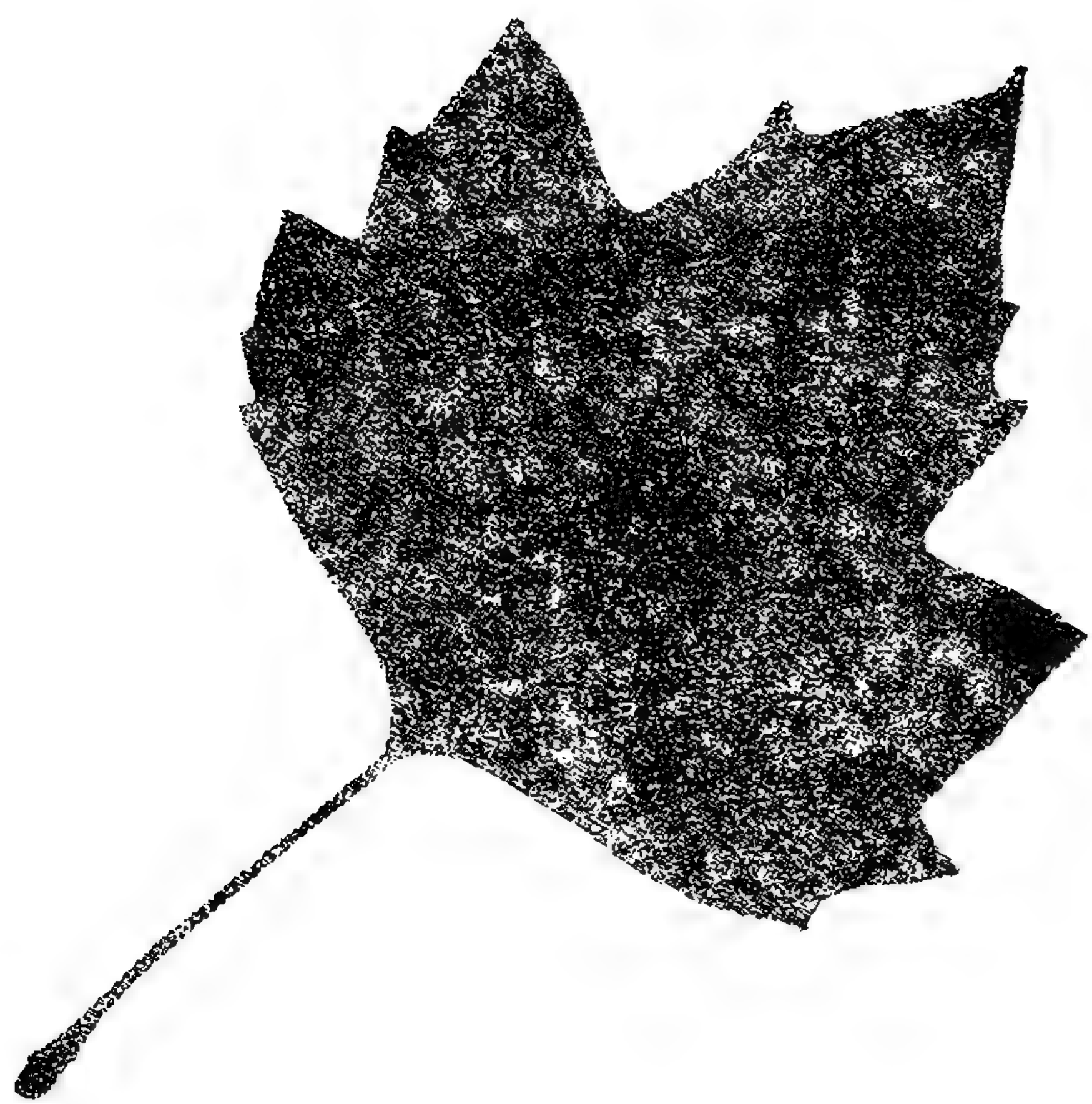


چنین فضا‌هایی را نمی‌شود قاب کرد و در زبان آویخت. باید در آنها غوطه زد. باید حجم نامنتظمشان را به زبان منتقل کرد. به همین سبب نیز باز جست زبان متناسب کار آسانی نیست. نخستین اقدام در این بازجست سختگیری زبان به سوی گسترش است و سپس گشایش. شاید به همین سبب تصور شود که زبان چفت و بست لازم را نیافته است، و گاه نیز به نثر می‌زند اما این یلگی واکنش طبیعی در برابر آن نظام بسته زبانی است که اگر چه شسته رفته می‌نمود به کار چنین ذهنی نمی‌آمد. این زبان اگر چه هنوز انسجام متناسب خود را باز نیافته است، مستعد دعوت واژه‌هاست. و کلاهی باید این را مغتنم بشمارد. این مسأله را هم خوب می‌داند که قرار نیست همیشه به آهنگ ترکیبی و پیوندی کلمات گوش بسپاریم. اکنون حدوث تخیل در پاره‌های زبان صورت می‌گیرد. به همین سبب نیز از تأکیدها و خطابها و ادات تحکم و تسلط و بندوبست ادبی می‌گریزد. راحت می‌شود تا انسجام خود را در آزادی بازیابد. پس با هم بخوانیم.

۷۲/۲/۱۵

بُرش نازك نارنج
نزدیک دسته براق صدف...
گل پریده رنگ، سرت را بالا کن!
حالا پاییز است
و باز ما نارنجها را می بینیم،
خسته از همه روزی دراز
می آییم، پنجره کوتاه را باز می کنیم
به سوی آخرین اشعه های نحیف روزی
که در خاموشی سایه های حیاط خلوت از یاد می روند

ما باز می آییم
با سبزی از نارنج و لیمویی کال
و طعم تلخ تأسف در دهان این غروب
و آخرین صدای بنفش پرنده ای
که مثل سیبی مخفی
از همه يك تابستان دراز باقی مانده است.



ظرفی به اندازه کوچک دلم
ظرفی از گردوها
باقیمانده بوی نعنا از سفره دیشب
وقتی در تنهایی گریسته بودم
در تنهایی زنی که موهایش ذره ذره سفید می شود
و هیچکس به او نمی نگرد
حتا وقتی یکی می آید تا برایش خرید کند.

مثل کف روی شیر
مثل ریه ای که اسمی را می شنود
یا وقتی بویی را می شنود
یا احساس می کند
حضور گلی را با گرده هایش
یا بویی نامریی که نفس را تنگ می کند.

تو آمدی
با صدای خنده ات از دور
من با تأسف نگریستم در موهای سفید خویش
و کف بالا آمد
و کاسه از حبابهایی سفید سرریز شد.

من در خویش می نگریستم
و دشتی وسیع در پشت پنجره بود
با همه آفتابگردانها...
تو با روی روشنت که می آمدی
حواس دنیا پرت بود...!

تو آمدی
همه در را گشودی
من با گوشواره های پیرم خندیدم
و قاب آبی وامانده بود...

تو می آمدی
با همه پروانه هایی که به دنبالت می آمدند
و آمدی با جلیقه نارنجی
در صبحی که آفتاب کامل است

صبحانه روی میز بود
یک لیوان از باقیمانده شیری که باقی بود



آه... ای زمین باستانی...!



شبهای مات و برق بی نور مه
در سمت سردی افسوس بار
صدایی در نزدیکی نیست
صدایی در کیهان نیست
مسیر طولانی زمان در تعمیر گاه کهنه اشیاى فلکی
و باله های پهن در غبار خاموش این اول شب
و وزه بادی نرم که در کاغذهای باطله بازی می کند
تعبیرهای بی حد و مرز کسانی که در زمانهای زندگی می زیسته اند
نبرد پر شور کسانی که منحنیها را ترسیم می کردند
و کند و کاو کسانی در معرفت رنگ
در نور در سکوت
در وجدان حجم و در حافظه موازیهای محض

شبی در پیش است
شبی بی معنی بی حرف بی نغمه
بی رنگ، بی تخیل چوپانانی که از طرف باد می آیند
و دنیای کود کان و بوی شیر در گریبان زنانی
با وزن زیبای فربه ترین اندامهای آدمیانی
که به اندازه زاریهای خویش زیبا هستند

بوی قطران و تخیل و کوکنار
عصاره های قدیمی غم در نزدیک آب روان
این بارانداز کشتی های اخرا بی رنگ بوده است
در تلاطم مشکوله آب
در تبلور برق منور ماه
در سمت ستاره ذوزنب

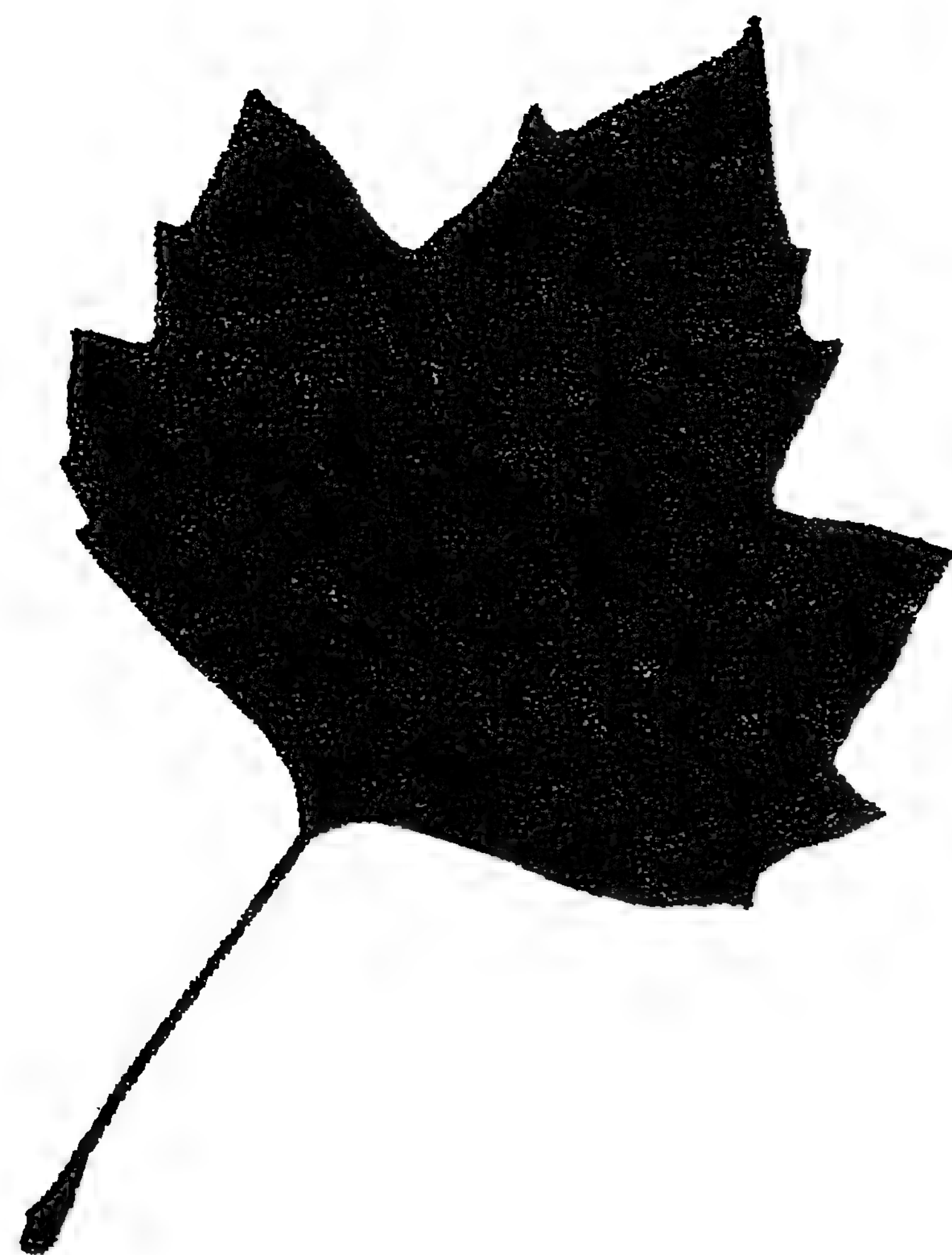
آه!

ای زمین باستانی...!

ای گور باستانی اندوه و استخوان...!



پارابلم



سایه های نارنجی را خیلی جدی نگیر
جلوه غمگین مردی را که با لیوان خالی
غروب محزونی را روی شیروانیها تماشا می کند
مثل مردی که آب از سرش گذشته است

جلوه های نارنجی که جدی نیستند اصلاً
مثل صدای بیهوده کسی که سرت می زند
تا آهنگی را پیدا کند شاید
وقتی که حواسش را از دست داده است.

خورشیدی قدیمی روی دیواره ها
بارانی که از نو بند می آید
تا ستون باریک دود، از نو سامانی پیدا کند
روی هوای ساده ای که بر سقف کارگاه درشکه سازی
تشکیل می شود

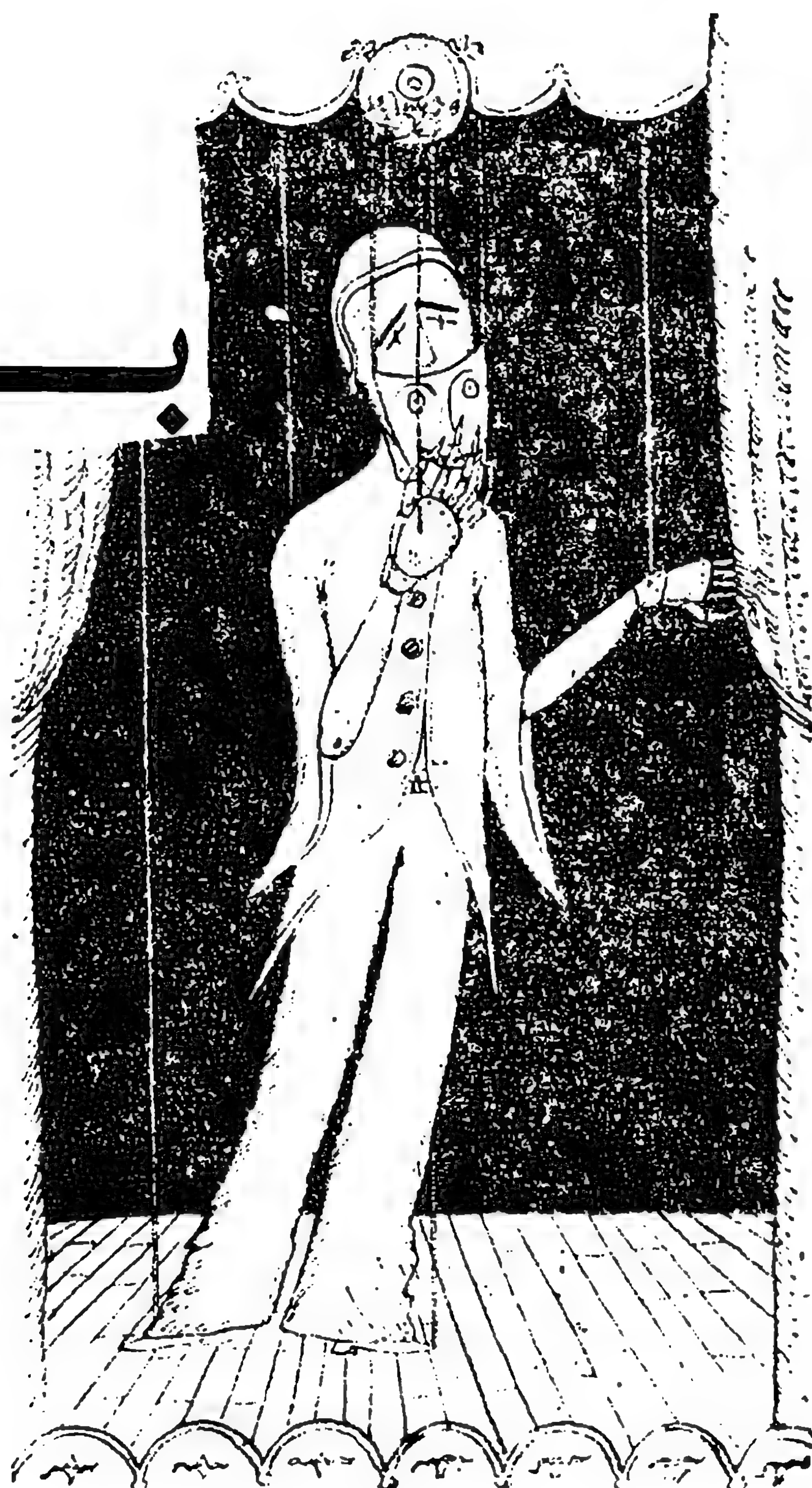
روی افق محدود فانوسهایی که نزدیک دسته هایی
نصب خواهد شد

تا کسی در شبهایی آن را روشن کند
وقتی در اول يك شب، هوس می کند کمی سواری
کند
حالا که ریگهای آن راه طولانی را بارانها شسته است.

کناره های باریک سایه های نارنجی
پارابلمی کهنه در کیفی سیاه
کنار فانوسهایی که می سوزند
در طول لوله دراز يك پارابلم کمری.

ویلیام سارویان

بیمار و دندانپزشک



آدمها:

- دندانپزشک

- بیمار

دارند که هر کدام مشخصات مربوط
به خودش را دارد. ردیف دندانها،
اندازه حفره، رنگ لثه‌ها، دیواره لپها،
اندازه زبان و لوزه‌ها همه اینها تحسین
برانگیزند.

اگر همه پولهای دنیا را به من بدهید
حاضر نمی شوم یک دندانپزشک
باشم.

تصور کردم منظورم را فهمیده‌اید.
بنده به خاطر پول دندانپزشک نشده‌ام.
این حرفه، چیزی بالاتر از پول و حتا
هنر و فلسفه است. ببخشید، شغل
شما چیست؟

چه حدس می زنید؟

با توجه به ظاهر دهانتان فکر می کنم،
کارمندی عالی رتبه باشید، شاید یک
وکیل؟

اشتباه کردید. دوباره حدس بزنید.

پزشک هستید؟

از نوسعی کنید.

حفره دهانتان می گوید آدم خیلی
باهوشی هستید. احتمالاً در کار
تجارت باشید، درسته؟ شاید تاجر
غلات؟

باز هم اشتباه کردید. دوباره.

از تراش دندانان فقط کمی باقی مانده
است. آنوقت این قسمت آزاردهنده
ترمیم می شود. برای شما ناراحت
کننده است اما برای من جذاب و
جالب. شما خیاط نیستید؟

خیر، بهتره، بیشتر از این حدس نزنید.

بیمار

دندانپزشک

بیمار

دندانپزشک

بیمار

دندانپزشک

بیمار

دندانپزشک

بیمار

دندانپزشک

بیمار

دندانپزشک خواهش می کنم دهانتان را کمی
بیشتر باز کنید. بنده دندانپزشک این
مطب کوچک هستم و شما روی این
صندلی به عنوان بیمار بنده‌اید.

بیمار ببخشید، می شود سؤال کنم چرا شما
دندانپزشک شده‌اید؟

دندانپزشک خب معلوم است، هرکسی باید
حرفه‌ای داشته باشد. من همیشه از
دندانها خوشم می آمده است.

بیمار واقعاً عجیبه، چگونه ممکن است
کسی از دندانها خوشش بیاید؟

دندانپزشک لطفاً کمی بیشتر باز کنید. آدمها
دندانهای متفاوتی دارند و هیچکدام
شبیه به هم نیستند. یک مشتری
تازه وارد به اینجا می آید و به محض
اینکه دهانش را باز کرد، باعث
تعجبم می شود. این تنوع مرا وادار
می سازد دست از کار کشیده و به فکر
فرو روم.

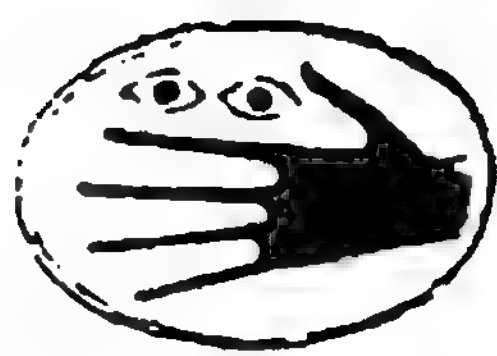
بیمار چرا به فکر تان می اندازد؟

دندانپزشک این زیاد اذیتتان نمی کند، وسیله‌ای
است که عصب را از کار می اندازد،
فقط یکی دو ثانیه طول می کشد. تا
به حال چند دهان خارق العاده بیشتر
ندیده‌ام.

بیمار چه چیزی می تواند در مورد یک دهان
خارق العاده باشد؟ مگر دهان با دهان
هم فرق می کند؟

دندانپزشک البته، البته. دهانهای بسیاری وجود





دندانپزشک بی هیچ شبهه‌ای دهان شما نشان می‌دهد که از خوردن غذا لذت می‌برید، چون ساییدگی دندانهای آسیا بتان حاکی از جویدن بیش از حد غذاست. صاحب رستوران نیستید؟ بیمار نه خیر، حتا نزدیک هم نشدید. کارتان تمام شد؟ دندانپزشک شاید بهتره که... بیمار من یک میلیارد^۲، میلیاردری بازنشسته. دندانپزشک به ظاهر دهانتان نمی‌آید. بیمار ممکن است حق با شما باشد، اما مشکل می‌شود باور کرد که دهان چیزی را به غیر از خودش نشان بدهد. دندانپزشک طلا یا نقره؟ بیمار ثروتم؟ طلا، نقره، سهام، مواد خام، اسناد و به هر شکلی می‌تواند باشد. دندانپزشک با طلا یا نقره دهانتان را پُر کنم؟ بیمار البته با طلا، چون میلیارد هستم. دندانپزشک شنیده‌ام میلیاردرها آدمهای صرفه‌جویی هستند؟ پُر کردن دهانتان ده دلار خرج برمی‌دارد، چون قیمت طلا بالا رفته است. بیمار طلای ناب است؟ دندانپزشک از بهترین نوع طلاست. شما چگونه میلیارد شدید؟ بیمار با کلاهبرداری. دندانپزشک غیر ممکن است. دهان شما اصلاً به دهان کلاهبردارها شباهتی ندارد. یک کلاهبردار دهانی کوچک و تنگ دارد و هیچگاه مایل به باز کردن بیشتر آن نیست. لطفاً کمی بیشتر باز کنید. حالا می‌توانم طلا را سرجایش بگذارم. آهان... دهان شما جادار و راحت و شباهتی به دهان یک کلاهبردار ندارد. بیمار اغلب میلیاردرهایی را که می‌شناسم، کلاهبردارانند. اکثرشان از کلاهبردارهای بزرگ هستند. حتا

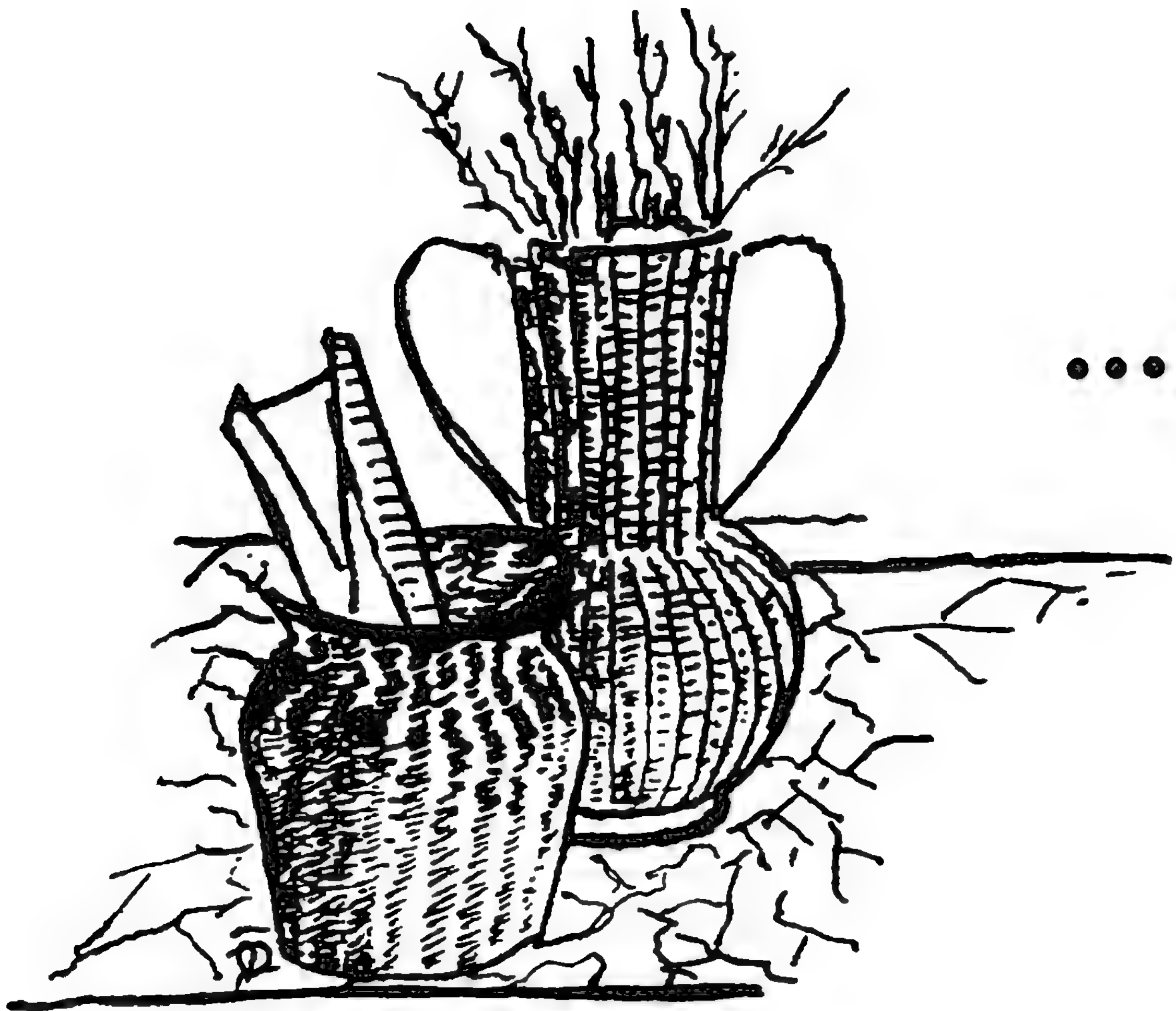
بزرگتر از بنده. من با کلاه گذاشتن سر میلیاردرهای دیگر کلاهبرداری می‌کنم. در حالی که بعضی از آنها، سر بیوه‌ها، یتیمان، پدر و مادران عیالوار و همین‌طور سر آدمهای فقیر و بدبخت کلاه می‌گذارند. دندانپزشک پس چرا آدمهای فقیر و بیچاره؟ بیمار فکر می‌کنم خودشان هم متوجه نباشند. حتا علت کلاهبرداری را نمی‌دانند. آنها فقط فکر معامله‌اند. فقط همین. دندانپزشک این به نوعی فریب دادن خودشان نیست؟ بیمار به نظر نمی‌رسد تفاوتی بین کلاهبرداری کردن و نکردن قایل باشند. پس دلیلی ندارد که خودشان را فریب بدهند. آنها از طریق کلاهبرداری روز به روز بر ثروتشان می‌افزایند. دندانپزشک چرا؟ بیمار که داشته باشند. دندانپزشک وقتی مرگ هنگام پیری به سراغشان آمد، چه کار می‌کنند؟ بیمار در آن موقع آنها به اندازه کافی به بچه‌هاشان آموخته‌اند که چگونه کلاهبرداری بکنند، بنابراین هر چه ثروت دارند می‌گذارند برای آنها. دندانپزشک دندانها را روی هم بگذارید. بیمار تمام شد؟ دندانپزشک تقریباً عالی شد. بیمار بنده انتظار عالی‌ترین را دارم. دندانپزشک لطفاً، آب دهانتان را خالی کنید. بیمار این خمیر قرمز رنگ چه خوش طعمه، از چیه؟ دندانپزشک لاووریس، تقریباً پنجاه سالی است که دندانپزشکان مصرفش می‌کنند. بیمار فکر کردم قبلاً هم طعمش را چشیده‌ام. دندانپزشک تمام شد، بفرمایید پایین. بیمار متشکرم.

دندانپزشک چطور شد... از طرز سؤالم دلخور نشوید. چطور شد که به این مطب آمدید؟ بیمار به من گفته شد که در اینجا با ده دلار می‌توانم دندانم را با طلا پُر کنم. آخه بقیه دندانپزشکان بیست دلار می‌گیرند. بعضی‌ها هم سی دلار، دندانپزشکان میلیاردی تا پنجاه دلار می‌گیرند. دندانپزشک فرمودید دندانپزشکان میلیاردی؟ آیا چنین چیزی امکان دارد؟ بیمار تا بخواهید دندانپزشکان میلیاردی وجود دارند. دندانپزشک آخه چطور میلیاردی شدند؟ بیمار با دریافت مبالغ گزاف از مردم. قیمت آزاد و نپرداختن مالیات. دندانپزشک حیرت آور است. بیمار بفرمایید این هم دستمزد شما. ازتان خیلی متشکرم. روز بخیر. (می‌رود) دندانپزشک روز بخیر، دوباره تشریف بیاورید. پنجاه دلار برای پُر کردن یک دندان با طلا، چه آدمهای رذل و بی‌شرافی پیدا می‌شوند. در حالی که دستمزد من همیشه ده دلار است. آن میلیاردر اولین ده دلار امروز را به من داد. یک، دو، سه، چهار، پنج، شش، هفت، هشت، نه، آه دلارهای نو همیشه بهم می‌چسبند. یک، دو، سه، چهار، پنج، شش، هفت، هشت، نه. حتماً بهم چسبیده‌اند - برای هر کسی اتفاق می‌افتد. یک، دو، سه، چهار،... نور محو می‌شود.

ترجمه رضا احمدی

1. *Dentist and Patient* From *The Best short plays* 1968 edited by Stanley Richards
۲. در متن اصلی میلیونر آمده که ترجیحاً میلیاردی، امروزه بیشتر نمود می‌کند (مترجم).

نیت خیر مگردان...



شینِه xar šine (صفت بیانی) دار گت dār got قلی مَسین qoli ma seyn (قلندر محمد حسین) اضافه بنوت این قاعده در گویش امروز کازرون رواج کلی ندارد اما وجه غالب است. انحرافهای گویشی تحت تأثیر زبان رادیو و تلویزیون و رسانه‌های دیگر و همچنین آموزش در مدارس رخ داده است و این نکته باید مورد توجه و دقت پژوهشگران باشد.

در آوانویسی دو بیت مزبور نیز اشکالاتی هست که عرض می‌کنم:

شکل درست واژه‌های: پروندیش/ شکوندیش/ رموندیش و همچنین است:

پَرندیش parondiš شِکُندیش šekondiš رَمَندیش *mo ramondiš

همچنین است شکل آوانویسی واژه اومه (= آمد) و حرکت حرف «م» در این واژه چنین است:

اوم uma

در مورد ترکیبهای «دل» نیز باید عرض کنم که همه موارد ذکر شده در گویش کازرونی کاربرد دارد، هرچند پاره‌ای توضیحات داده شده کامل و دقیق نیست.

* توضیح تکاپو: ضمن پذیرش انتقادهای آقای حاتمی و با تشکر از ایشان، در مورد آوانویسی واژه‌هایی مانند: «پروندیش/ پَرندیش... مو/ مُ» ایراد ایشان فقط مربوط به رسم الخط فارسی است، و نه فونتیک کلمات به لاتین که هم در تکاپو و هم در نوشته‌هایشان یکسان است، و مهم نیز همین صحت «آوانویسی» است و نه اختیار املاء و رسم الخط بخصوصی در ثبت واژه‌های بومی به خط غیر فونتیک فارسی. با توجه به این که در این شماره، خط فونتیک و آوانویسی واحدی ارائه شده، امیدواریم پژوهشگرانی که در این زمینه مطالبی می‌فرستند، واژه‌های بومی را مطابق با آوانویسی ارائه شده ارسال دارند؛ بنابراین اعم از این که واژه «کمک» را مثلاً به صورت «کَمَک» و یا «کومَک» بنویسیم، آوانویسه آن (komak) نشان می‌دهد که این واژه به هر دو املایش یکسان خوانده می‌شود، مگر این که آوانویسهای هر کدام نیز مختلف باشد



اینکه نشریه تکاپو صفحه‌ای را به ادبیات مردمی اختصاص داده و «بر سر آن است که تا حد ممکن زبان پارسی (?) را با تمام گویش‌هایش در سراسر سرزمین پهناور ایران گرد آورد و در اختیار پژوهشگران فرهنگ و زبان پارسی قرار دهد.» نیت خیری است که اگر تداوم و تحقق یابد، بسیار ارزنده و سترگ خواهد بود و من که سالهاست در این راه گام می‌زنم و می‌کوشم پیش پیش سلام و سپاس خود را نثار می‌کنم و امید می‌بندم. منتهی:

۱- مواظب باشید که بر لبه تیغ گذر داشتن است.
۲- و کار به دست اهلش شکل گیرد. (اهل: بویژه گردآورنده واژه‌های هر گویش، خود اهل خاک آن گویش باشد و متکلم آن. نه اینکه ساکن اصفهان باشد و گویش استهبان را گردآوری کند. و نیز اینکه رسانه‌ها باشد و بدتر اینکه دچار ادبیات گری باشد. چرا که ما چوب این رفتار را بسیار خورده‌ایم.)

۳- مباد که چیزی را به کاستی و با نارسایی در اختیار پژوهشگران فرهنگ و زبان پارسی گذاشته شود و سند شود و پی‌آمد آن بر گردن تکاپو افتد. مثلاً در مورد آنچه به نام فرهنگ عامه در صفحه ۷۵ شماره اول تکاپو دوره نو چاپ شده:

۱- ساختار گویش کازرونی چنان نیست که به سادگی بشود آن را در قالب عروض گنجاند، بویژه اگر سراینده، خود، «متکلم» به تمام معنی آن گویش نباشد یا دور شده باشد و یا دچار ادبیات‌گری شده باشد؛ هم اگر خود کازرونی باشد. از جمله محسن پزشکیان که کازرونی بود و تا اندکی نزدیک به متکلمین گویش کازرونی- تلاشی هم در راه گردآوری ادبیات عامیانه مردم کازرون داشت، و مرتکب کازرونی‌گویی هم شد.

دو بیت شعری که از او آورده‌اید در ضبط آوانویسی آن کاستی‌هایی به چشم می‌خورد، علاوه بر این که خود نیز نارسایی دیگر دارد. از این قرار:

در ساختار ترکیبهای اضافی و وصفی گویش کازرونی، کسره اضافه وجود ندارد مگر در آن‌جا که اسمی به ضمیر پیوسته اضافه می‌گردد. مثل: پیر سوکی طاق pirsuk tāq

- پیر سوکی طاقت pirsuk tāq-et

مثل: لب بون lab bun شیشه عشق šišey ešq

دلَم delmo و گِل سوزکی gel sōzaki (صفت نسبی) خَز



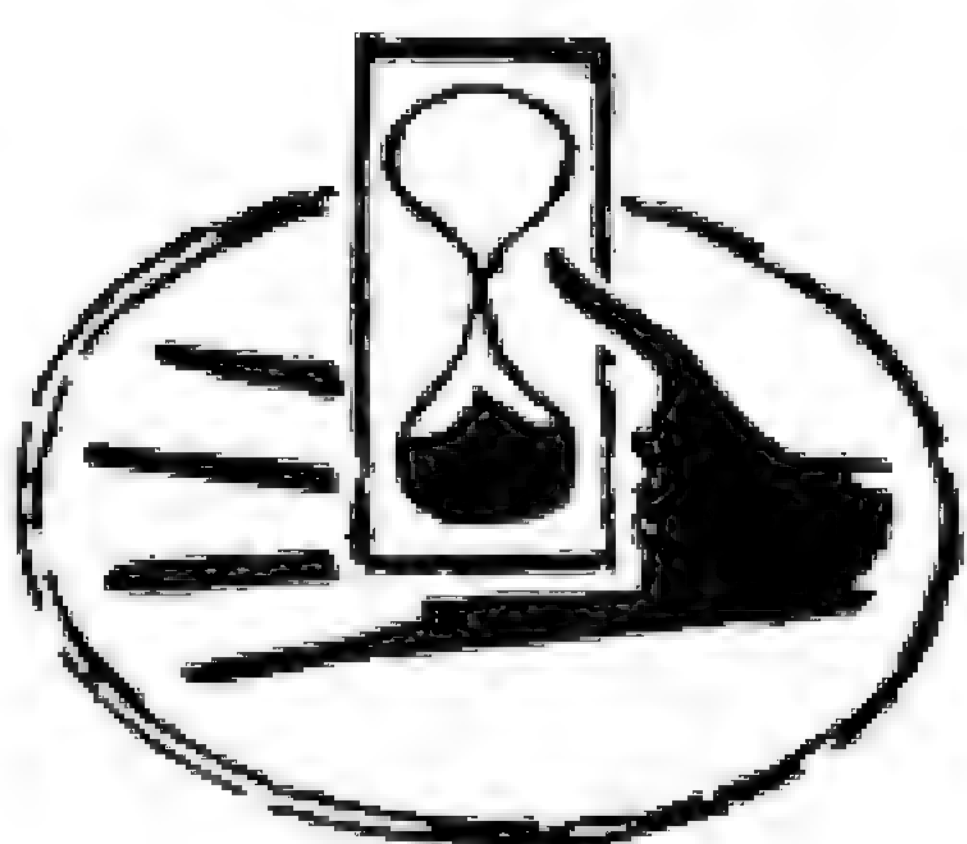
آفرینش هنری

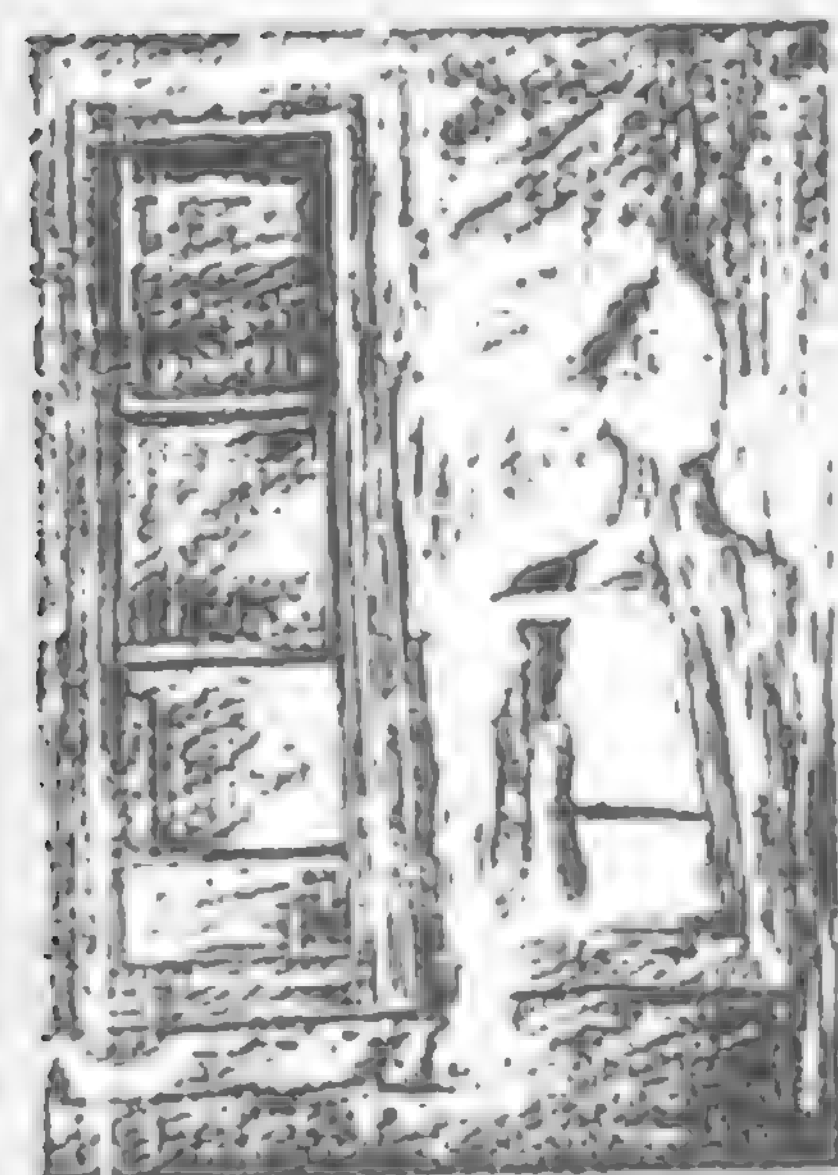


□ در گذرگاه زیست بشر، هرگز یکسانی دریافتها به دست نیامده است و تا هنگامی که آزادی فردی در کار است و «من»ها می توانند آزادانه خویشتن خویش را پرورش دهند و همه پدیده های هستی را دریابند، امکان پذیر نخواهد بود.

نمود ما به نمایش می آورد و هر کدام را اینهوار بر گردان «من»های دیگر می نماید؛ که بر اثر یکی بودن مایه اصلی همانندی پهناوری بر آنها خودنمایی می کند. اما این همانندی عظیم بیشتر بر پایه های رویدادها و پدیده های بیرونی استوار است و خویشتن های خام و کم ژرفا همه را سراپا چون خود می بینند و داوریه ها بر زمینه یکسانی افراد استوار می شود. ولی از دیدگاه جهان درون این همانندی کمی می گیرد و چون رویدادهای آن فضا بی میاننداری شرم و ترس از سنن و قانونهای بیرونی بازیگری می کنند و آن طور که باید و می خواهند آمیختگی و شکل می گیرند یک ناهمانندی شگرف در کار می گردد، در حالی که چون همه این پدیده ها دارای انگیزه های یکسانند شبکه انتهایی آنها یکی است و همین یکسانی انتهایی درونها و همانندی دامنه دار بیرونی است که امروز اجتماعی - گری را غریزی بشر کرده است و از همین سرچشمه است که مکانیسم نیروی فرمانروایی خود را گسترش می دهد و بشریت را در مشت می فشارد...

از دیدگاه رویدادهای درونی همه افراد بشر هنرمندند و در خود هنر دارند. ابزار دریافت زیبایی و کشف و آفرینش آنها چیزی آسمانی و ارثی و یا بیرون از طبیعت محسوس نیست. همه افراد «ابزار کار» لازم را دارند و می توانند پایه گذار زیباییهای نو و اصیل باشند. زیرا حیات هنر بر رویدادهای زادگاه نقشهای بازیگر درون استوار است و در آنجاست که زیبایی ها با تندی شگفتی آوری پدیدار و ناپیدا می شوند. خویشتن هر فرد از دریافتهای جهان بیرون و کارکرد خواسته های عادتی و غریزی و ارادی هستی و تحول می یابد و بر پایه امکاناتی رویدادهای گذرانی که بر گرداگرد او در جنبشند رنگ می گیرد و به نسبت بیش و کمی پدیده های موافق و فزونی آن رویدادها ژرفای بیشتر و کمتری را فرامی گیرد. در این خویشتن سازی که تقریباً خود بخود پیرو وضع محیط و رویدادهای نیرومند ناپیدا و آشکار دورنی شکل می گیرد چیزی جز سیلان زیست در کار نیست و این زندگی است که «من»ها را می سازد و آنها را به





آن سوی مرز باد

علیرضا پنجه ای

ناشر: گوینده با همکاری و

سرمایه هنر و ادبیات کادح

چاپ اول ۱۳۷۰

۴۸ صفحه - ۴۸۰ ریال

آن سوی مرز باد سومین مجموعه شعر علی رضا پنجه ای شاعر شمالی است که سالهای پرکار را پشت سر می گذارد. این مجموعه ۴۰ شعر کوتاه را دربر می گیرد.

آخرین شعر این دفتر را می خوانیم:

سیاه می نویسم / چرا که آبها را فراموش کرده ام / سرخ می نوشتم / چرا که بر سینه ام / نشان ستاره ای کم بود /

سیاه می نویسم / که نهایت همه را به ناگزیر خواهد نوشت.

پرشی از ستاره هذیانی

علیرضا پنجه ای

ناشر: گوینده با همکاری و

سرمایه هنر و ادبیات کادح

چاپ اول ۱۳۷۰

۱۳۸ صفحه - ۹۸۰ ریال

چهارمین مجموعه شعرهای پنجه ای که ۵۲ شعر را دربر می گیرد، بیشتر از شعرهای بلند بوجود آمده است.

شاعر در این شعرها که دارای زبان یکدست و راحتند و نشان می دهند پنجه ای به زبان شعری خود رسیده است، بیشتر از جهان پیرامون خود می گوید و عشق.

فرشته ها آمدند و مراندیدند / شب بود و خسته از درد تنهایی / به بیرون باغ نظر کردم / ستاره ها آمدند و مراندیدند / سکوت بود و هیاهوی خاموشی / ...

□ در گذرگاه سیلان هنر دو بخش جدا از یکدیگر در کنار هم جریان دارند و در همان حال که آمیختگی بسیار پهناوری بر آنها دست دارد هرگز ترکیب نمی شوند و هر کدام هنگام بروز نمودی برخورد استوار و مشخص دارند.

□ گروه اول که هنر را زندگی می کنند راهی بسیار دراز و دشوار در پی دارند که پیمودن آن دریافت ژرف سراسر جوششهای جهان درون را دربر دارد.

□ در انتهای ترین وادیهای درون، آنجا که سیل جاندار فرم آغاز حیات می کند، جوشش آفرینشها در کار است.

□ هنرمندی که توان لازم را در دریافت زمان داشته باشد و اصالت زیباییها را دریابد، جوش و خروش از درون برگزیدن را برپایه حیات راه می دهد.

□ این بستگیها، پس از دریافت، در جهان درونی گیرنده به یکدیگر برمی خورند و انگیزه ای نیرومند بوجود می آورند.

نورهای بیرونی بسیار اندک است و در آفرینشهای هنری و جستجوی زیبایی های اصیل تر رشته جاندار فرم به جز بر پرتوهای جهان بیرونی کشیده می شود و بسوی بیرونها گسترشی بیشتر می یابد و این کشش گریزی متناسب با نیروی کشنده را در فرم برمی انگیزد و از آنجا که به روشنائی آمدن فرم و رنگ روش بی جان را بر خود پذیرفتن میرندگی او را دربر دارد این گریز او حیاتی و اجتناب ناپذیر است. هرچند که نمود زیست او نیز جایگاه هستی او به شمار می رود و تا زندگی را دریابد و با نمایش زیست خود خویشتن را برای یک «آن»، که سرپای حیات او را بر دوش می کشد، هستی بخشد ناگزیر از خودنمایی است. از دیدگاه جهان عادتها این گریز از مرگ و در همان حال اجبار به ره سپردن به سویش و حتا جستجوی آن اندوه آور و رنج دهنده است؛ در حالی که در زادگاه رویدادهای درون همین نمایش شکننده جز لذت چیزی پدید نمی آورد و هرچه این کشمکش سخت تر می گردد لذتها ژرفتر و دامنه دارتر می شوند...

از دیدگاه رویه بیرونی، جهان محسوس، و اگر بنا بر توانایی دید معمولی پایه گذاری شود، هنگام مرگ فرم آغاز حیات او نامیده می شود و چنان گمان می رود که از زمان تابش نور بر این رشته مداوم آن را به زیست آورده اند و پیش از آن جز دیواره دریافتهای مکانیکی و فیلمهای رویدادهای طبیعی چیزی نیست. اما زندگی فرم در همان جا که ابتدای آن گمان برده می شود پایان می یابد و زادگاه پر جوش و خروش و مبهم او بسیار ژرفتر و دورتر از آن در هیاهوی آفرینش است...

در گذرگاه سیلان هنر دو بخش جدا از یکدیگر در کنار هم جریان دارند و در همان حال که آمیختگی بسیار پهناوری بر آنها دست دارد هرگز ترکیب

در گذرگاه زیست بشر، تا به امروز، هرگز یکسانی دریافتها بدست نیامده است و تا هنگامی که آزادی فردی درکار است و «من»ها می توانند آزادانه خویشتن خویش را پرورش دهند و همه پدیده های هستی را دریابند، امکان پذیر نخواهد بود. این ناهمبندی توانایی فرد را نیز دربر دارد و دریافت خویشتنها و جوشش و جهش نقشهای بازیگر درون در همه یکسان نیست. در همان حال که خویشتنها همتر از نیستند دریافت آنها نیز یکسان ممکن نمی گردد و از آنجا مفهومی که در پشت نام هنرمند نهفته است ناچار از بازیگر وجود دارد ولی چون آفرینش هنری که بخش عظیمی از جوشش هنری است و آمیختن و بیان زیباییها را دربر دارد به نسبت توانایی «من»ها و ژرفی خویشتنها دگرگونی می پذیرند، نام هنرمند، از دیدگاه جهان نامگذاریها، تنها بر آن گروه که سرپای سیلان هنری را درمی یابند و سراسر گذرگاه رشته جاندار فرم را پدید می آورند داده می شود و تنها این گروهند که می توانند بدرستی نام هنرمند بر خود بگیرند...

هستی رشته فرم از یکسو سیلان دارد و تا جایی که گذرگاه راه دهد و گسترش داشته باشد پیش می رود. بازگشت درکار او نیست و در انتهای ترین نقطه پیشرفت مرگ بر او دست می یابد و در آنجا عدمی بوجود می آورد که جایگاه خودنمایی دنباله زنده، اصیل تر و برآثر آن زیباتر فرمها است. این «گورستان» انتهای بسیار پهناور است و هجومی همیشگی بر زادگاه زیباییها دارد. جهانی که این مجموعه رویدادهای درون و نقشهای آن و رشته های فرم را دربر دارد سراپا تاریک و گمراه کننده است و تنها از سوی راهی که آن را به جهان بیرون پیوسته می دارد می توان بر وادیهای انتهای آن نور تابید ولی توانایی نفوذ این



کار نویسنده
 منتخبی از مصاحبه‌های مجله
 «پاریس ریویو»
 ترجمه احمد اخوت
 نشر فردا - چاپ اول ۷۱
 ۴۱۶ صفحه - ۴۷۰۰ ریال

این کتاب مجموعه ده مصاحبه انتخاب شده از کتاب پنج جلدی مجله پاریس ریویو است که با عنوان کار نویسنده از جلد اول، ترجمه شده‌اند.

در این مجموعه مصاحبه‌هایی با: تسی-امی-الپوت، خورخه لوئیس بورخس، عزرا پاونده، جیمز تریور، جان دوس پاموس، ژرژ سیمنون، ویلیام فاکنر، رابرت فروست، میلان کوندرا و ارنست همینگوی تدوین یافته است.

لازم به ذکر است هر چند مصاحبه‌ها متنوعند اما همه آنها از این نظر دارای کلیتی واحدند که پرسشهایی در زمینه صناعات نویسندگی، پیشینه کار نویسنده، وضعیت درونی (عادات، سلیقه‌ها، خواسته‌ها و...) و برونی (شغل و چگونگی گذران زندگی، محیط اجتماعی و...) را مطرح می‌کنند.

در انتخاب مصاحبه‌های حاضر به دو عامل توجه شده است: ۱- آشنایی خواننده فارسی زبان با فرد مصاحبه شونده ۲- اهمیت و جایگاه ویژه نویسنده در قرن حاضر.

در این جا قسمتی از مصاحبه ویلیام فاکنر نویسنده توانای آمریکایی را می‌خوانیم: اگر من وجود نمی‌داشتم، نویسنده دیگری به جای من می‌نوشت؛ همینگوی، داستایفسکی و یا نویسنده دیگری. دلیل این گفته‌ام این است که تا کنون سه نفر مدعی شده‌اند که نمایشنامه‌های شکسپیر را آنها نوشته‌اند ولی آنچه به راستی اهمیت دارد خود «هملت» و یا «رومئو و جولییت» است؛ این که چه کسی واقعا آنها را نوشته است، به هر حال کسی آنها را نوشته است. نویسنده شخصاً مهم نیست، فقط آنچه را که می‌آفریند مهم است. شکسپیر، بالزاک، همرس همه درباره یک موضوع مطلب نوشته‌اند و اگر امکان داشت که هزار یا دوهزار سال زنده بمانند دیگر ناشران به نویسنده دیگری نیاز نداشتند...

کار است و جهانی پرهیاهو نقشهای بازیگر و آمیختن و برگزیدن همپسته‌ها و پاره‌های رویدادها در خود می‌غلطاند و در آنجاست که پدیده‌های هنری حیات آنی خود را درمی‌یابند...

در میان پدیده‌های زیست، هر فرد، که ممکن است توانایی بررسی و دریافتش کمتر و یا بیشتر باشد، بستگی‌هایی می‌یابد و یا حتا می‌آفریند. بیش و کمی این بستگیها بر توانایی بیننده و دریافت کننده استوار است و هرچه گروه بستگیها انبوه‌تر باشد توانایی پهناترتری در آن بکار رفته است. این بستگیها، پس از دریافت، در جهان درونی گیرنده به یکدیگر برمی‌خورند و در آنجا انگیزه‌ای نیرومند بوجود می‌آورند که می‌خواهد مجموعه را به آمیختن وادارد و آنرا به درون سیلان حیات راه دهد اگر توانایی گیرنده این بستگیها آنچنان سگرش داشت که آنها را باز شناخت و خواست آمیختن: که بر یک نیروی آمیختن استوار باشد، در او انگیزه شده هنر آغاز جوشش می‌کند و دریافت رشته زنده فرم و کوشش درکشیدن آن به جهان بیرون درکار می‌گردد. آمیختن این بستگیها بر اثر فزونی بسیار پهناتر آنها، در آنجا که هنرمند توانایی لازم داشته باشد، بیخودانه بر او می‌گذرد و هرگاه فشار بار دانسته‌ها و گرفته‌های درونی همه جهان درون او را فرا گرفته باشد این آمیختن گریزناپذیر خواهد بود و خودکارانه بر او سیلان خواهد یافت. در گذر این رویداد نقشهای بازیگر درون پیدایش آغاز می‌کنند و بر پایه توانایی هنرمند کمی و بیشی می‌یابند و با جهش شگفتی‌آورشان سراسر گذرگاه حیات را در خود می‌گیرند و از هرسو هزاران پدیده دیگرگون بر او می‌نمایانند و هریک برای برگزیده شدن در التهاب به سر می‌برند. اما هنرمند که با درخود داشتن گره نقشهای بازیگر خودکار و پرجوش و خروش آمیختن را از دست نمی‌نهد با نیرویی مناسب با توانایی هنری خود در راه یک اثر هنری آغاز آفرینش می‌کند و اثر هنری پدید می‌آورد. هنگام آغاز برگزیدن و آمیختن نقشهای بازیگر درون روش به کوشش می‌پردازد تا همه پدیده‌های هنری را بیجان سازد، در قالبهای پیش-ساخته جای دهد و سپس آنها را پابرجا و آشکار سازد. هنرمندی که توان لازم را در دریافت زمان داشته باشد و اصالت زیباییها را دریابد و درواقع زندگی را در جاندارترین و انتهایترین نمودش برخورد بپذیرد و در این کشمکش پرجوش و خروش درون «برگزیدن» را که نمایاننده فرمانروایی روش است بر پایه حیات راه می‌دهد و تا روش را از جایگاه جانها نگذارند آنرا توانایی تأثیر نمی‌بخشد. رشته زنده فرم را همچنان زنده درمی‌یابد و می‌کشد تا آنرا هرچه زنده‌تر و گویاتر به نمایش آورد. زمان را دریافت می‌کند و بر گذرگاه آن پیش می‌راند و بشریت را، که همان حیات و هنر اوست، در با فوران‌ترین و پرجوش‌ترین جایگاهش زندگی می‌کند...

از شناخت هنر
 ۱۳۳۰

نمی‌شوند و هرکدام هنگام بروز نمودی بر خود استوار و مشخص دارند. در کنشها و واکنشهای جهان درون یکی از آنها: زیست هنری و زایش زیباییها، برتری دارد و نبضان حیاتی و آفریننده از آن اوست و در پدیده‌های جهان بیرونی دیگری. توانایی ترکیب و بیان زیباییها، فرمانروایی می‌کند. بار هنری هر فرد در برزخ میان این دو که زادگاه فرم و روش است قرارداد و رویه زنده آن، بنابر نزدیکی او به دریافت جهان درون و زادگاه زیباییها و کوشش در نگاهداری جاننداری و جنبش آنها یا در بندگی روش پودن و لغزش از بیرون جهان آفرینشها، بسوی فرم یا روش می‌نگرد. در این تمایل هرگاه از یکسو فشار پایان پذیرفت نمایشگاه جوشش هنری پایان می‌یابد. در کشش بسوی جهان درون، هنرمند هنر را سراپا زندگی می‌کند و از نمایش آن بیزاری می‌جوید و زبان روش را بر بیان خواستهایش ناتوان می‌داند. خود را به دست جوشش و آمیختن و پیدا و ناپیدا شدن نقشهای بازیگر درون می‌سپارد و زیباییهای فرم جاندار را در نخستین پدیده حیاتی آنها و در اصیل‌ترین رویدادشان درمی‌یابد و تا از نبضان و فوران آنها نکاهد جز به تماشا و دریافت و درک لذت به چیزی نمی‌پردازد. و آنگاه که جهان بیرون برگزیده شود، هنر نیستی می‌پذیرد و فرد در بند روش گرفتار می‌گردد و به بازگرداندن تابشهای بیرونی ناهنری و صیقل دادن رویه گیرنده تابشها می‌پردازد. خویشتن‌ها به تاریکی فراموشی نهان می‌گردند و در اندک زمانی از میان می‌روند. درواقع فرد نقابی بی‌جان و بی‌خواست می‌شود که هرچه بر او بتابد به نسبت صافی و پستی و بلندی رویه‌ها با کمی دگرگونی باز می‌گرداند. در گروه اول هنر در جوشش و جهش است ولی خود نمی‌نماید؛ و در گروه دوم هنر نابود می‌گردد و سیلان زندگی نیستی می‌پذیرد. ولی راهی که این دو گروه را به چنان وادیهایی می‌کشاند یکسان نیست: گروه اول که هنر را زندگی می‌کنند راهی بسیار دراز و دشوار در پی دارند که پیمودن آن دریافت ژرف سراسر جوششهای جهان درون را دربر دارد. توانایی شکرفی باید تا بتوان از آستانه مسخی چنین عظیم درون جست و فوران پر اضطراب حیات را در ابتدایی‌ترین سرچشمه آن دریافت. گروه دوم ناتوانانی هستند که در وحشت و سستی از دریافت واقعیتها و تسلیم به رنگین‌کمانهای نقابها دیدگان را برهم می‌گذارند و حتا از اندک نقشهای بازیگری که در درونشان سیلان دارد چشم می‌پوشند و راه آسان، کوتاه، بی‌مفهوم و بی‌لذت بیرون را بر جهان پرجوش و خروش لذتهای درون برتری می‌دهند؛ زندگی را زندگی نمی‌کنند، همچنان کور از کنار آن می‌گذرند و باربری نقابها را به جای دریافت حیات برمی‌گزینند...

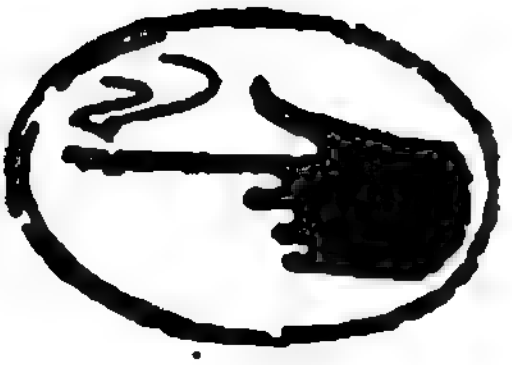
اما در انتهایترین وادیهای درون، آنجا که سیل جاندار فرم آغاز حیات می‌کند، جوش آفرینشها در

ترا من چشم در راهم...

نخستین تجلیل از نیما یوشیج در دانشگاه. مراسم در دی ماه سال ۱۳۴۰ در تالار فردوسی دانشکده ادبیات تهران برگزار شد. دو سه سالی از درگذشت پدر شعر نو می گذشت. هنوز نهضت نیما در محیط کوچک خواص شناخته شده بود. رادیو و مطبوعات بدون آن که او را بشناسند مسخره اش می کردند و شعر بی معنی «جیغ بنفش» دستاویزی بود برای کسانی که جهل خود را نسبت به کار نیما با تخطئه گری و دلفک بازی پهباشانند. اما تجلیل آن شب ویژگی خود را داشت: نخست این که کاری بود به همت چند دانشجوی جوان از جمله خود من که اراده و شوق کار باعث می شد اهمیت ندهیم که پیشنهاد ما به مدیریت دانشکده ادبیات چقدر غیر مترقبه خواهد بود و چگونه ستاد ارتجاع ادبی آن روزگار را به چالش طلبیده ایم، اما نکته دوم که ما از آن غافل بودیم این بود که با شکوفایی و انفجار نهضت دانشجویی ظاهراً رهنمودی از بالا آمده بود که به دانشجویان در مورد «فعالیت های فوق برنامه» امکانات بیشتری داده شود تا لابد از گرایش آنها به فعالیت سیاسی بکاهد. به همین دلیل هنگامی که رفقای من در دانشکده ادبیات (خودم دانشجوی حقوق بودم اما در کلاس های جامعه شناسی دانشکده ادبیات نیز شرکت می کردم. این که من خارج از مقررات همزمان دانشجوی دو دانشکده بودم مرمون لطف شادروان دکتر صدیقی بود که پس از کشف ماجرا اجازه داد همچنان در کلاسها شرکت کنم) ایرج پارسى نژاد - بهمن پورشریفی و پری شیبانی (همسر منوچهر شیبانی) اجازه برگزاری مراسم را دریافت کردند هر چهار نفر ما غافلگیر شدیم زیرا هیچ گونه تدارکی برای این جلسه نکرده بودیم. از طریق شاملو که آن موقع سردبیر کتاب هفته بود با پروفیسور محسن هشترودی تماس گرفتیم و موافقت او برای سخنرانی در شب نیمه، نوعی اعتبار بالای علمی و دانشگاهی به گروه می داد. علاوه بر برنامه ریزی معمول تصمیم گرفتیم که یک برنامه موسیقی به برنامه های آن شب بیفزاییم تا از ملال سخنرانیها کاسته شود. ماجرای این برنامه موسیقی و پی آیندهای آن انگیزه اصلی من برای نوشتن این یادداشت است.

دو سه سالی می شد که گاهی تابستانها به دعوت رفیق ناصر شاهین پر به باغی که پدر او شادروان علی شاهین پر در گلاب دره اجازه می کرد می رفتم. علی شاهین پر از شاگردان درویش خان و استاد موسیقی ایرانی و بخصوص نوازنده چیره دست سه تار بود. محفل دلچسبی داشت که با خاطره گوئیهای او که معمولاً به گله از عبادی می انجامید و ضرب مطبوع مضراش دلچسب تر می شد. معمولاً شاملوی جوان را که از دوستان موسیقی دان بود روزهای





منتظر اجرای آهنگی بود که خود بعزت گوشه گیری و نداشتن روابط قادر به اجرای آن با ارکستر نبود. وقتی موسیقی آغاز شد ما کسانی که ترانه مهتاب شاهین پر را قبلاً شنیده بودیم متوجه شدیم که ارکستر چیز دیگری می نوازد. در حقیقت آقای اتابکی سعی کرده بود خودش یک ترانه ضربی و باب روز تدوین و اجرا کند، بطوری که آوازخوان هنگام خواندن «می تراود مهتاب» بشکن هم می زد. بطور کلی آن شب، با همه خامی های ما، فتح باب آبرومندانه ای بود بخصوص که سیروس طاهباز شماره دوم مجله آرش ویژه نیما یوشیج را چاپ کرده به این جلسه رسانده بود و حاضران می توانستند نمونه اشعار موجود غریب و ناشناخته ای را که در این شب به تماشای تجلیلش آمده بودن همراه با خلاصه ای از عقایدش درباره هنر و چند مقاله از آن جمله مقاله عالی آل احمد «پیر مرد چشم ما بود» را در مجله آرش ببینند.

آن شب تمام شد، اما ماجرای آهنگسازی علی شاهین پر که سرخورده و گله مند از جلسه رفت دنباله ای داشت. یک دو سال بعد موسیقی دان به تشویق ما آهنگ بسیار زیبایی روی شعر دیگر نیما «ترا من چشم در راهم» ساخت که بیشتر دیدارهای سالهای بعد تا حوالی سال ۱۳۶۰ که وی درگذشت از ساز او می شنیدیم و یا شاگردان او که در این جلسات شرکت می کردند آن را می خواندند. من همواره تأسف داشتیم که چرا این آهنگ شنیدنی هیچگاه با ارکستر بزرگ نواخته نشده است. تا اینجا که سالها پس از مرگ آهنگساز - دو سه سال پیش - یک روز که تلویزیون مطابق رسم فرخنده اش اسلاید نمایش می داد و بطور پایان ناپذیری موسیقی پخش می کرد، همان آهنگ را شنیدم با ارکستری قابل قبول و گویا با صدای یکی از «کامکارها». پیش از هر چیز بیاد آقای شاهین پر افتادم و حس کردم که ماجرا به نوعی دیگر تکرار می شود، زیرا نه آن روز و نه بعدها، هیچگاه حرفی از هویت سازنده آهنگ به میان نیامد. چند روز پیش در یک مهمانی نواری پخش کردند که از صدای فاخته ای در آخرین ماههای زندگیش ضبط شده بود و در آن میان ناگهان یک بار دیگر آهنگ آقای شاهین پر را از روی شعر نیما شنیدم که فاخته ای می خواند «ترا من چشم در راهم». در آن مجلس هم تنها صحبت فاخته ای بود و باز هیچکس نمی دانست که سازنده آهنگ کیست. پس بر آن شدم که بنویسم و یادآوری کنم که علاوه بر من عده ای دیگر از جمله آقای شاملو بیاد دارند که این آهنگ زیبا را مرحوم علی شاهین پر ساخته است و مثل همیشه او نیز شباهنگام چشم براه است تا این حق کوچک او گزارده شود، یعنی نامش در کنار اثرش ذکر گردد. (ع)

اردیبهشت ۷۲

تعطیل در این باغ دیدار می کردیم. شاملو که به تازگی درگیر چاپ کتاب هفته شده بود شعرهای تازه اش را می خواند و یاد دارم که در آن اواخر روی نگارش ویژه خود از منظومه «گیل گمش» کار می کرد. مثل امروز شاملو تفاهمی با موسیقی ایرانی نداشت. اساس تأثیر موسیقی ایرانی آفرینش «حال» است و شاید بتوان گفت که شاملو به این تعبیر اهل «حال» نبود. من و ناصر، که هم شعر شاملو را دوست می داشتیم و هم مضراب علی شاهین پر را، می کوشیدیم نوعی نزدیکی بین این دو گرایش پدید آوریم. بنابراین با اصرار از موسیقی دان درخواست می کردیم که آهنگی روی یکی از شعرهای نیما بسازد و در حقیقت آرزو می کردیم ورطه ای که بین دو دنیا وجود داشت به این طریق تا حدودی پر شود. علی شاهین پر که رفیق بزم های نیما بود، با نوعی احساس دین به دوست فقیدش، دست به کار شد و سرانجام یک روز آهنگی را که روی شعر «مهتاب» نیما یوشیج ساخته بود برای ما نواخت، و بیاد دارم که حتی شاملو نیز او را برتور آن را پسندید.

بازگردیم به شب بزرگداشت نیما یوشیج در دانشکده ادبیات؛ پس از گفتگو با «پرویز اتابکی»، مسئول موسیقی دانشکده، قرار شد که ما نت آهنگ را در اختیار او بگذاریم تا بوسیله ارکستر دانشکده نواخته شود و یکی از دانشجویان به نام «لادین» آن را بخواند. چند روزی به تدارک عجولانه کار پرداختیم. پوستری بوسیله منوچهر شیبانی طراحی شد و آگهی های دستی به دیوار دانشکده های مختلف آویخته شد. احتمالاً همزمان با روز درگذشت نیما در دیماه نخستین تجلیل دانشگاهی از شاعر برگزار گردید. تا آنجا که بیاد می آورم ایرج پاریسی نژاد خیر مقدم گفت و جزئیات برنامه را اعلام کرد. پری شیبانی چند شعر از نیما یوشیج خواند و سپس پروفیسور هشتودی به سخنرانی پرداخت. یک سخنرانی بسیار مفصل که با وجود لحن گرم گوینده خارج از حوصله جمعیت بود، بخصوص که هشتودی اساساً راجع به هنر همراه با گریزهایی به علوم صحبت کرد نه راجع به نیما بطور اخص. آخرین سخنران پیش از اجرای موسیقی من بودم که مطلب خود را بر اساس نامه معروف نیما به «شین پرتو» زیر عنوان «عقاید نیما پیرامون شعر» تنظیم کرده بودم و از آنجا که حس می کردم مدعوین دیگر چندان حوصله سخنرانی ندارند بیست صفحه مطلب را آنقدر به سرعت خواندم که شاید ده دقیقه هم طول نکشید. مرد حواس جمعی لازم بود مثل فریدون رهنما که بعدها به یکی از رفقا گفته بود تنها سخنرانی وارد و مربوط به نیما در آن شب از آن فلاتی بود. به هر حال من هم از پشت تریبون پائین آمدم و حالا نوبت موسیقی رسید. علی شاهین پر را می دیدم که با سه تارش در ردیف های جلو نشسته و

محمد مختاری

شبان-رمگی و حاکمیت ملی (۲)



البته این معنا تنها بر زبان یک سیاستمدار یا خدمتگزار حکومت، چون بیهقی، و یا دبیر حاشیه‌نشینی چون نصراله منشی جاری نیست. بلکه هواداران هر فرقه و گروه و گرایشی نیز بر همین اساس، به تبیین کارکرد و مفهوم «شبان-رمگی» پرداخته‌اند. اگرچه هر یک به سائقه گرایش متفاوت خویش، انتظار خود را از این اصل نیز بیان داشته‌اند. که در اینجا تنها به ذکر چند نمونه از یک مذهبی متعصب، یک صرفی سرگردان، یک عالم اخلاق، و یک شاعر و ادیب جهان‌پسند بسنده می‌کنم:

پادشاه راهی رعیت باشد، و راهی را با آفتاب مشابَهت کرده‌اند که بر همه بقاع به نیک و بد تافته شود. و نیک و بد دنیا به حجت ظاهر شود. و به قیامت پدید آید محق از مبطل و تقی از شقی و موافق از منافی (النقض سید عبدالجلیل رازی) پادشاه چون شبان است و رعیت چون رَمه. بر شبان واجب باشد که رَمه را از گرگ نگاه دارد، و در رفع شر او بکوشد. و اگر در رَمه بعضی قوچ با قَرَن باشد، و بعضی میش و بی‌قَرَن، صاحب قَرَن خواهد که بر بی‌قَرَن حیفی کند، و تعدی نماید، آفت او زایل کند. (مرصادالعباد، نجم‌الدین رازی)

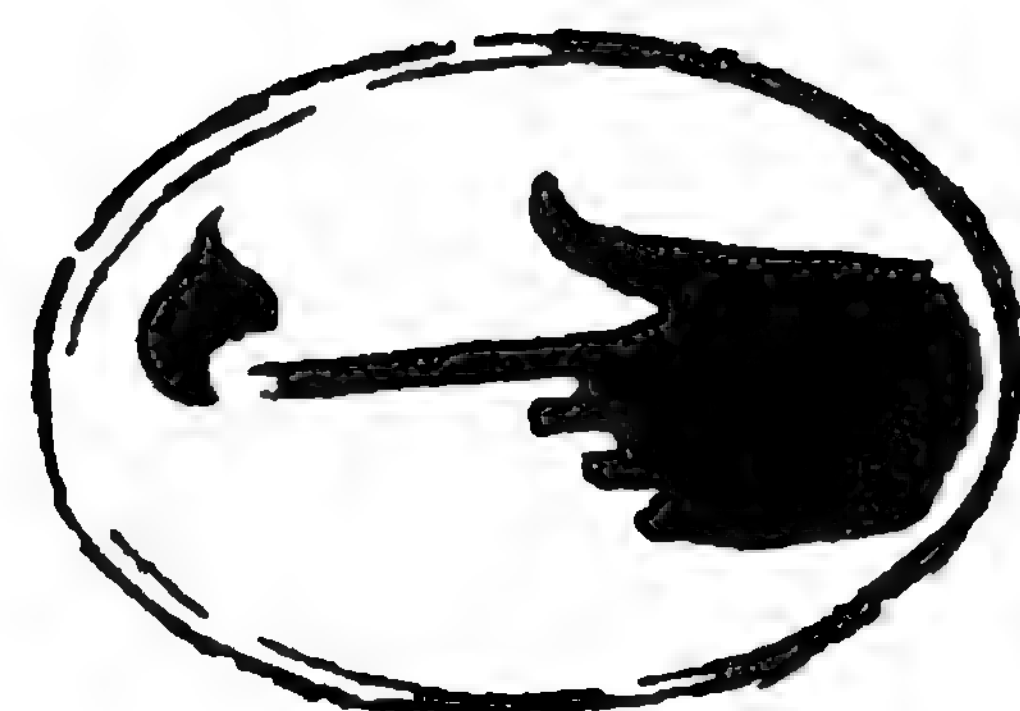
سلطان سایه هیبت خدای است بر روی زمین. یعنی که بزرگ و برگماشته خدای است بر خلق خویش. پس بایست دانست که کسی را که او پادشاهی و فرایزدی داد، دوست باید داشتن، و پادشاهان را متابع باید بودن و با ملوک منازعت نباید کردن، و دشمن نباید داشتن. (نصیحه الملوک) نخستین ابیات باب اول بوستان نیز به چنین نظام ارزشی و مراتب چشم‌اندازهای آن ناظر است:

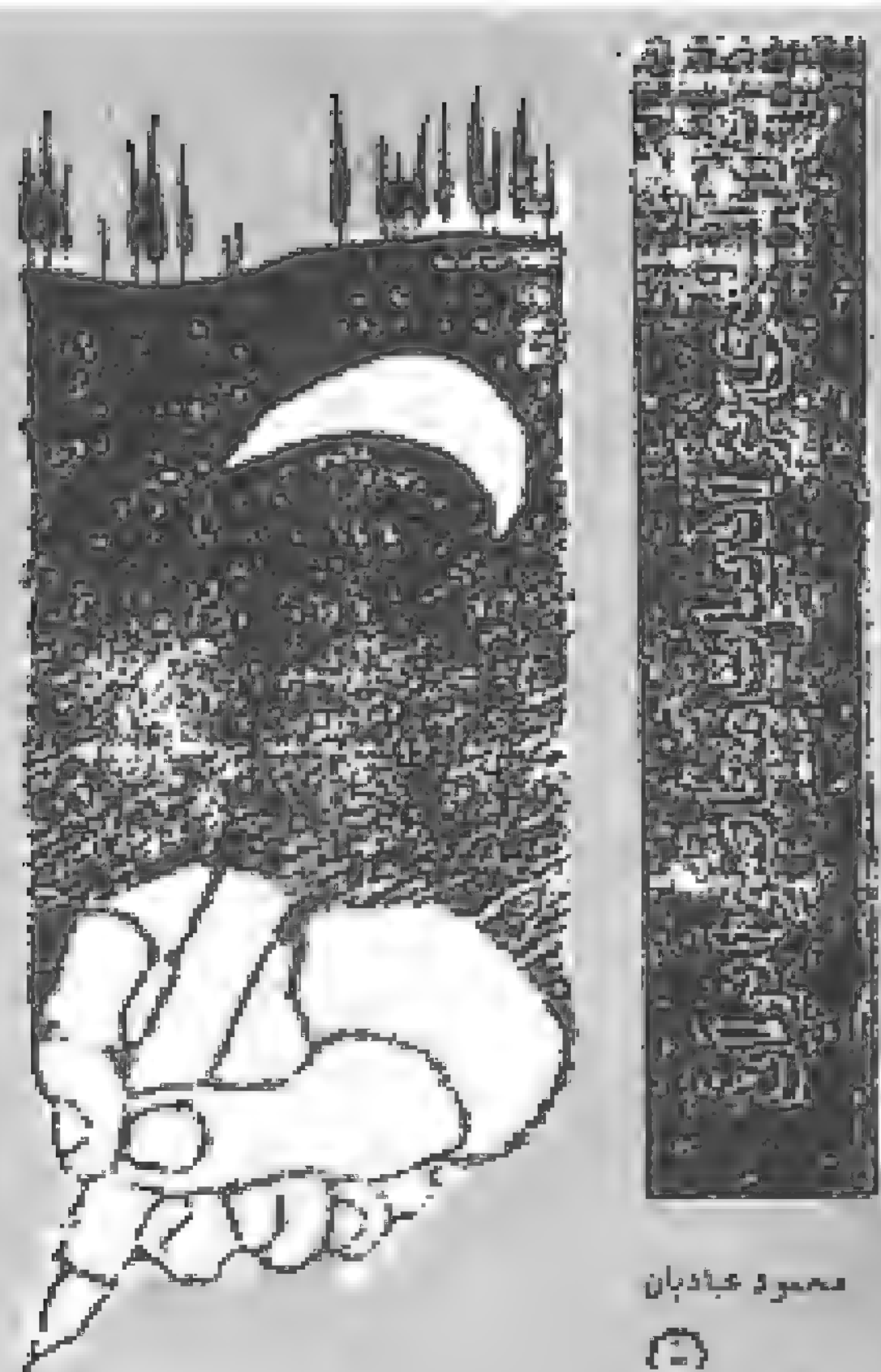
به هر گوشه از ادب پارسی که بنگریم رنگ و نشانی از هستی استبداد زده‌ما، و رابطه شبان-رمگی دیرینه، پدیدار می‌شود. حتا اگر کتابی به هیچ روی و از هیچ راه به این «مفهوم رایج» مربوط نشود، گویی «مقدمه» و «دبیاچه» آن محمل مناسبی بوده است برای بازتاب این ابتلای عمومی. اصرار و ابرام در این امر تا حدی است که مقدمه آثار شاعران و نویسندگان این هزارساله برآستی عبرت‌انگیز است، و خود عرصه پژوهشی دامنه‌دار است که فعلاً قصد پرداخت به آن را ندارم.

به هر حال سابقه ذهنی و تاریخی ما، این مفهوم رایج و ابتلای سلسله مراتب را به تمام عرصه‌های حیات تعمیم داده است. و پیش از هر چیز نیز تبلور آن را در هرم قدرت جامعه، چنین توجیه و تحلیل کرده است:

جهان بر سلاطین گردد، و هرکسی را که برکشیدند، برکشیدند. و نرسد کسی را که گوید چرا چنین است. و ملوک هر چه خواهند گویند، و با ایشان حجت گفتن روی ندارد. زیرا قوت پادشاهان را خدای بزرگ به آنها عطا کرده، و بر خلق زمین واجب کرده که بدان قوه بیاید گروید. (تاریخ بیهقی.)

ملک تالی دین است. و هر که دین او پاکتر و عقیدت او صافی‌تر، در بزرگداشت جانب ملوک و تعظیم فرمانهای پادشاهان مبالغت زیادت واجب شمرد، و هوا و طاعت و اخلاص و مناصحت ایشان را از ارکان دین پندارد. و اگر این مصلحت بر این سیاق رعایت نیافتی نظام کارها گسسته گشتی. (کلیله و دمنه)





**درآمدی بر ادبیات
معاصر ایران**
دکتر محمود عبادیان
گهر نشر، ۱۳۷۱
۱۰۳ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

کتاب حاضر در دو فصل به بررسی اجمالی
جریانهای اصلی در ادبیات معاصر ایران
می پردازد. فصل نخست به گرایشهای ادبی در
عصر قاجار اختصاص دارد و مقدمه ای بر بحث
اصلی کتاب است.

عبادیان در فصل دوم که نام درآمدی بر
ادبیات معاصر ایران را بر خود دارد، به بررسی
ادب نمایشی، نثر داستانی و شعر سنتی و نو
پرداخته است.

ابومسلم خراسانی

جرجی زیدان

ترجمه محمد رضا مرعشی پور



ابومسلم خراسانی
جرجی زیدان
محمد رضا مرعشی پور
ناشر: مترجم، چاپ اول ۱۳۷۱
۲۹۷ صفحه، ۲۵۰۰ ریال

کتاب حاضر رمانی تاریخی در باره زندگی
ابومسلم خراسانی است. نویسنده مرعشی پور
است و دارای آثاری در زمینه تاریخ تمدن
اسلامی و تاریخ زبان و ادبیات عرب است.

نفوذ و فشار و تأثیر عوامل و اجزای گوناگون این نظام
سلسله مراتبی می کند. در نتیجه امکان اراده و خلاقیت آزاد
فرد را از او سلب می کند. و توان سازنده اش را به حداقل
می رساند، یا همیشه وابسته به دیگری نگه می دارد.

نمودهای ریشه دار این دستگاه نظری و عملی را در رفتار
هر فرد، می توان در عرف و عادت و سلوک و اخلاق و
ویژگیهای روان شناختی و جامعه شناختی دیرینه ما باز
جست. مانند من محوری، کیش شخصیت، نخبه گرایی،
سلطه طلبی، خود پرستیهای عقل کلی، شیوه های مرید و
مرادی، خویش بن بزرگ پنداریهای حتا خیرخواهانه، حامل
حقیقت مطلق پنداشتن خویش، باطل انگاشتن عقاید
دیگران، مفاخره های زورگویانه یا بیخبرانه یا متعصبانه و...
همچنان که پیامدهای اندیشگی و اعتقادی جمعی آن را در
قبال جهان و طبیعت و قدرت برتر، می توان در «بندگی و
خاکساری و فرودستی و بی مقداری ذلیلانه»، «ترس»،
«تسلیم پذیری»، «اعتقاد به بی اعتباری زندگی»، «عدم
رستگاری انسان در این دنیا» و... مشاهده کرد، که کارایی
همه اینها نخست در نفی «فردیت» آدمی، و طبعاً نفی حق و
شان و حضور اوست.

پیدا است که حفظ موقعیت افرادی بدین گونه نابرابر،
نمی تواند با اصل برابری انسانها هماهنگ باشد. و آنچه در
فرهنگ ما دستاوردی در باب برابری محسوب شده است، در
اساس، مربوط به منشأ پیدایش آدمی و آفرینش است. البته
این دستاورد نسبت به آنچه پیش از آن در نظام کاستی یا
طبقات معین و غیر قابل نفوذ، در ایران پیش از اسلام حاکم
بوده است، خود نقطه عطف ارزشمندی است. اما هرگز به
«برابری» در معنای حقوق بهره وری اجتماعی ارتباطی ندارد.
این گونه نظریه برابری، تنها تصویری از برابری در ارزش
زیستی و نژادی است، و نه در تحقق ارزش اجتماعی انسان.
نظام اجتماعی همچنان اساس نابرابری، و حتا نفی عملی
همین ارزش نظری است. از این رو از این گونه اعتقاد به
برابری، در عمل تعارفی بیش نمانده است. چه در عمل و چه
در نظر، به تصور برابری انسانها در حقوق و آزادیهای
اجتماعی نمی انجامیده است. همچنان که درباره اصطلاح
«جنس دوم» نیز از این گونه تعارفات و ارزش گزاریهای مجرد،
بسیار دیده شده است، حالا آن که سرتاسر زندگی اجتماعی
و سیاسی و اقتصادی و فرهنگی ما، زن را به یک موجود
فرعی و تابع و «متعلقه» مرد تبدیل می کرده است. و کارکرد
ویژه ای برایش در نظر می گرفته، که از اندیشه «نابرابری» نتیجه
می شده است، و نه فقط از موقعیت و نوع جنسیت او:

زن خوب فرمانبر پارسا

کند مرد درویش را پادشا

که را خانه آباد و همخواه دوست

خدا را به رحمت نظر سوی اوست

چو مستور باشد زن و خوبروی

به دیدار او در بهشت است شوی

دلارام باشد زن نیکخواه

ولیکن زن بد خدا یا پناه

در خر می بر سرایی بیند

که بانگ زن از وی برآید بلند

چو زن راه بازار گیرد بزن

شنیدم که در وقت نزع روان

به هر مز چنین گفت نوشیروان

که خاطر نگهدار درویش باش

نه در بند آسایش خویش باش

نیاید به نزدیک دانا پسند

شبان خفته و گرگ در گوسپند

برو پاس درویش محتاج دار

که شاه از رعیت بود تاجدار

رعیت نشاید به پیداد کشت

که مر سلطنت را پنهاند و پشت

مراعات دهقان کن از بهر خویش

که مزدور خوشدل کند کار بیش

این نیز پیشنهادی مصلحت گرایانه از گلستان سعدی است
که نوع فضیلت اخلاقی را در روابط انسانها، مطابق گرایش
سلطه تعیین می کند. و اصل قدرت را مبنای رفتار می نمایاند:

ناسزایی را که بینی بختیار

عاقلان تسلیم کردند اختیار

چون نداری ناخن درنده تیز

با بدان آن به که کم گیری ستیز

هر که با پولاد بازو پنجه کرد

ساهد سیمین خود را رنجه کرد

باش تا دستش بیند روزگار

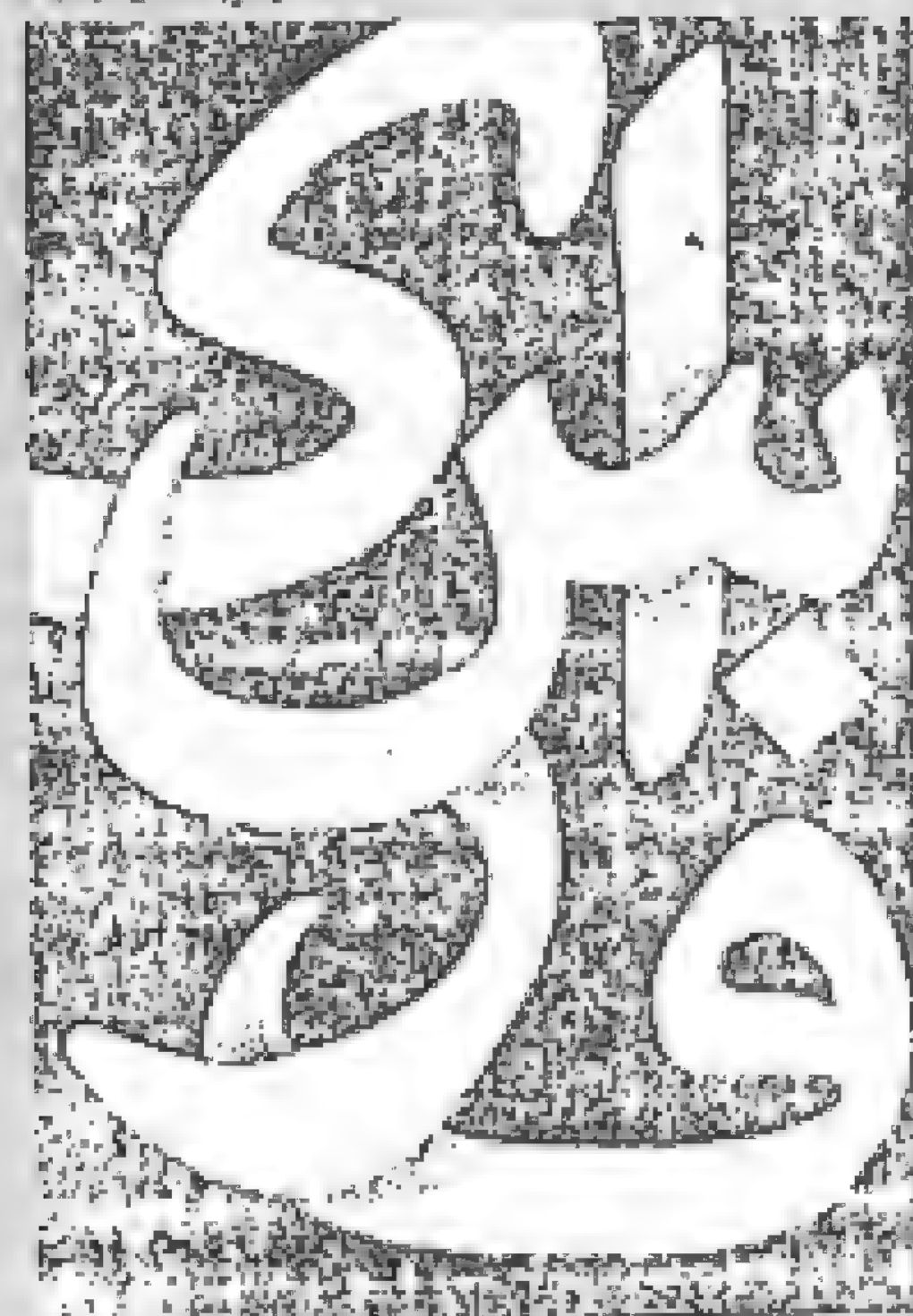
پس به کام دوستان مغزش برآر

تعمیم و اشاعه این روش و گرایش، به روان شناسی و رفتار
ویژه و دیرینه ای انجامیده است که از راه چند مشخصه بارز،
همگان را به نوعی حامل و عایل، یا تابع و مطیع قدرت و
حق ناشی از آن تبدیل می کرده است. از این رو بازتابها و
گونه های مکمل این «شبان-رمگی» را در سطوحهای مختلف
زندگی فردی و اجتماعی چنین می توان تبیین کرد:

الف- پدرسالاری که نمودار تمرکز قدرت و حق و شأن آن
در فرد شاخص خانواده تا جامعه و جهان است.
ب- مردسالاری که نمودار تمرکز قدرت و حق و شأن آن
در دست جنس اول است. از بالا تا پایین جامعه.
ج- رئیس، پیر، شیخ، ارباب، آقا، مراد، قطب، مقتدا،
مرشد، پیشکسوت، مرجع سالاری که خود نمودار قدرت
و حق و شأن در درجه ها و موقعیتهای گوناگون اجتماعی،
آیینی، عقیدتی، فرهنگی، حرفه ای و... است. و هرگز نباید
آن را با ضرورت رعایت حرمت و ادب و ارادت به بزرگان
و پیران و استادان و... مشتبه کرد.
و من-محوری که نمودار تمرکز قدرت در فرد و تصور
حق در خویش است.

نابرابری حقوق

اینها همه نمودار فرهنگی است که در آن، حاکمیت و قدرت
و حق از آن همه آحاد انسانی نیست. و همیشه هر حق و
حرمتی، سایه ای از زور و ترس نیز فرو می افکند. در نتیجه
به ازای ارزش و حق هر فرد، ارزش و حق فرد دیگر نادیده
گرفته می شود، یا که از میان می رود. همیشه در هر گوشه از
جامعه، مرجعی و ریش سپیدی و ریسی و شاهی و
شاهچه ای و قدرتمندی و ارباب و مقتدا و مرادی هست که
هم بر سنت و آیین شبان-رمگی تأکید می ورزد، و هم
فردیت دیگران را به ازای حفظ فردیت خویش، دستخوش



فرهنگ مصدری

پرویز صالحی (بختیار)

هوش و ابتکار، چاپ اول ۱۳۷۱

۳۵۰ صفحه، ۳۵۰۰ ریال

در زبان فارسی همواره در نگارش و گفتار، مسئله اشتقاق فعلها از مصدرها مطرح بوده است. به عنوان نمونه فعل سوختن در مقام ماضی از مصدر سوختن و در مقام مضارع از مصدر سوزیدن مشتق می شود و همین صورت غیر منطقی اشتقاق در برخی فعلهای مجهول و یا فعلهایی که کاربرد کمی دارند همچون شخوند و توختن نویسنده را دهها برابر دچار مشکل می کند. در این فرهنگ ۳۴۲ مصدر ساده و بسیط همراه با تمام مشتقات آن همچون بن ماضی، بن مضارع، اسم مصدر، حاصل مصدر، صفت فاعلی، صفت مفعولی و انواع دیگر صفات آورده شده است.

فرهنگ جمع مکسر

پرویز صالحی (بختیار)

هوش و ابتکار، چاپ اول ۱۳۷۱

۱۰۳ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

در زبان فارسی، برخی کلمه ها را به رغم وجود پساوندهای «ها» و «ان»، به صورت مکسر جمع می بندیم. برای نمونه هرگز کلمه های سِر، اثر و شیء را به صورت سِرها، اثرها و شیءها جمع نمی بندیم و از جمع مکسرشان استفاده می کنیم: اسرار و آثار و اشیاء. همچنین صورت مفرد برخی کلمه ها همچون ارادل را اغلب نمی شناسیم و تنها صورت جمع مکسرشان را به کار می بریم. در این کتاب صورتهای مفرد و جمع مکسر ۲۰۰۰ کلمه همراه با معنایشان آورده شده است.

- وجهی از خرد همه جا بر یک روال و یک سیاق است.
- سیاست نفس اساس حل مشکلات اجتماعی است.
- مدینه فاضله سعدی، گل سرسبد گرایش های اخلاقی و ارزش های اجتماعی ماست.
- جدال سعدی با مدعی، بیان تناقض برای برقراری تعادل و توازن است.
- این گونه نظریه برابری، تنها تصویری از برابری در ارزش زیستی و نژادی است.
- در مورد جنس دوم نیز تعارفات و ارزش گزاریهای مجرد، بسیار دیده شده است.

در آن نظم و نهاد، راه و حق و امکان عملی و حقوقی و قانونی شکوفایی استعدادها و کارآییهای انسانی مشخص و معین و در دسترس همگان باشد. بدیهی است که چنین وجهی، از مشخصات فرهنگ سنتی ما نیست.

ساخت استبدادی ذهن

جامعه ای که اساسش بر ساخت استبدادی قدرت است، مشخصات و مختصات افرادش را نیز مطابق نمونه های مطلوب رفتاری و پنداری خود می آراید. ساخت استبدادی ذهن، زاینده و زاینده ساخت استبدادی جامعه است. مشخصه زندگی کسانی است که در برابر قدرت و بالادست زبوند، و نسبت به زیردست، مستبد و خودسر و خودرای.

این ساخت استبدادی، کل انسان و جهان را ملاک روابط آدمی قرار نمی دهد، بلکه روابط انسانها را تنها مطابق ارزشهای تعیین شده توسط بخشی از انسانها، معین می کند. ساخت استبدادی ذهن به رغم همه بحثها و جدلهای درازدامن درباره جبر و اختیار، در عمل و در تحلیل نهایی، قدرت اراده و آزادی آدمی را به عاملی دیگر وابسته می دارد. و یا آن را تنها به امکان و حرکت و کنشی در محدوده یک نظام اندیشگی و اجتماعی تغییرناپذیر، محدود و معین می کند.

بحثهای تجربیدی راجع به این که انسان مجبور است، یا مختار فعل خویش است، اغلب از حوزه فلسفه و کلام و... فراتر نمی رود. به ویژه به عرصه زندگانی عملی و ساخت اجتماعی نمی کشد. آنچه در این گونه بحثها از «آزادی» اراده می شود، یک امر جدا از فعلیت یافتن اراده انسان در اداره جامعه، و دخالت در سرنوشت و نظام اجتماعی است. از این رو در اساس، در این گرایش، حاکمیت و قدرت اراده آزاد و آگاه آدمی، برای رابطه گیری و برقراری مناسبات آزاد، محلی از اعراب ندارد. نه قرارداد و قانونی از آن حمایت می کند، نه در نهادی اجتماعی تبلور می یابد. ارزش آدمی همواره در سیطره و دایره معین نظم معلوم، مفهوم است. خویشکاری انسان، کارایی او را در این نظم معین می دارد. او در نبرد میان نیکی و بدی شرکت می جوید، اما تنها مطابق ضابطه ها و امکانهایی که همین نظام اجتماعی و مقدر تعیین کرده است. و این شرکت جستن برای دگرگونی بنیادی آن

وگرنه تو در خانه بنشین چو زن

اگر زن ندارد سوی مرد گوش

سراویل کحلپش در مرد پوش

چو در روی بیگانه خندید زن

دگر مرد گولاف مردی مزین

ز بیگانگان چشم زن کور باد

چو بیرون شد از خانه در گور باد

چه نغز آمد این یک سخن زان دو تن

که بودند سرگشته از دست زن

یکی گفت کس را زن بد مباد

دگر گفت زن در جهان خود مباد

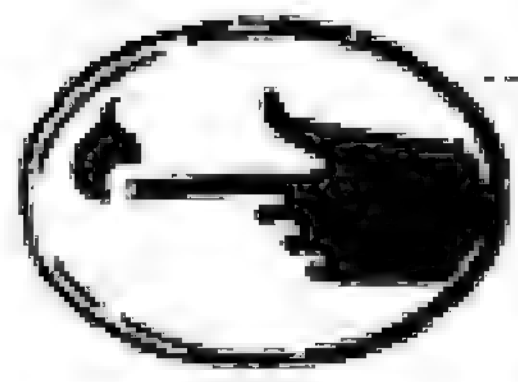
زن نو کن ای دوست هر نویهار

که تقویم پاری نیاید به کار

(بوستان سعدی به تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی)

عشق که شریف ترین و آرمانی ترین رابطه بیواسطه میان انسانهاست، از اندیشه نابرابری تأثیر دوگانهای گرفته است. از یک سو حضور رابطه هماعتک و یگانه میان زن و مرد را از میان برده، یا مخدوش کرده است. و از سوی دیگر به عشق ملذکر گراییده که سرتاسر ادبیات ما را به خود اختصاص داده است. و اساسش اغلب بر رابطه ای یک سویه میان آقا و برده است.

به هر حال اگر ارزش برابر در بهره وری از حق و شأن و حضور و قدرت مادی و معنوی تحقق نیابد، و موقعیت هرکس از پیش، و بنا به علل و عوامل گوناگون و فراتر از کار و کارکرد و توان و دستاوردش تعیین شده باشد، دیگر چگونگی می توان از مساوات سخن گفت؟ برابری در این منطق، مبتنی بر حفظ موقعیت از پیش تعیین شده است، و نه هر تغییر آن به سود همگان. فرد از موقعیت اجتماعی متزع نیست. انسان در رابطه هایش شناخته می شود، و تحقق می یابد. شأن و حضور و حق و قدرتش در گسترش همین رابطه معنا می شود. حال آن که حفظ سنت نابرابر موقعیتها و امتیازها، گستره روابط آدمی را تنگتر و تنگتر می سازد. مسأله با ستایشهای توخالی و تعارفهای بی مزه و احترام گزاریهای بی ضمانت اجرا به فقیر و غنی و ارباب و برده، و کارگر و کارفرما و زن و مرد نیز حل نمی شود. تنها هنگامی می توان به برابری انسانها در نظام ارزشی یک جامعه باور داشت که



کتابخانه ملی و اسنادخانه
سازمان اسناد و کتابخانه ملی
جمهوری اسلامی ایران
میدان ولیعصر (عج) تهران
پلاک ۱۸۴
تلفن: ۸۸۰۰۰۰۰۰
فکس: ۸۸۰۰۰۰۰۰
وبسایت: www.nli.ac.ir

گل بوته

گرد آورنده: مصطفی فاعله گری

نشر خنیا، ۱۳۶۹

۲۸۴ صفحه ۱۲۰۰ ریال

این کتاب برگزیده‌ای است از داستانهای برخی نویسندگان معاصر. این مجموعه شامل ۲۵ داستان است به نامهای الکساندر (علی اشرف درویشیان)، رعد و برق (عظیم خلیلی)، رود سیاه (خسرو نسیمی)، نگار سرخ فالی (علی فتحی)، در غنق صحنه (فریبا وفی)، کوردها و ترکها (گیتی میرزا بیگی)، زخم (محمد خلیلی)، میوه خوری بلور (اردلان عطارپور)، باغچه (اردلان عطارپور)، یعقوب (شاهرخ امینی)، گل آفتاب گردان (سرور محمدی)، صرفه جویی در مصرف کاغذ (محمود برآبادی)، یک شاخه (حسن اصغری)، جستجو (جواد خجسته منش)، بمب قورباغه (محمود جعفری)، نهال (محمد رضوانیان)، تنگناژدها (مصطفی فاعله گری)، لامای برای پرندة قرمزبال (مصطفی فاعله گری)، دو چشمه مرگ (محمود میثاقی)، آب و آتش (حسن حامد)، ساعت نحس (عباس جهانگیران)، یک جفت چشم سبز (احمد قنبری)، آبی تر از دریا (حسین قناعت)، پایاها روی بره‌های یخ زده (حمزه سلمانی خوش) و یاد (ناصر مؤذن).

عاشق شدن در دی ماه

مردن به وقت شهرپور

سید علی صالحی

نشر خنیا، چاپ اول ۱۳۶۹

۱۸۴ صفحه، ۹۵۰ ریال

از سید علی صالحی، شاعر یکتای پرکار سالهای دهه ۵۰ و ۶۰، کتابهای بسیاری در زمینه شعر، داستان و... منتشر شده است که از آن جمله می‌توان مجموعه شعر عاشق شدن در دی ماه، مردن به وقت شهرپور را نام برد که از دو فصل جداگانه تشکیل شده است: گزارش به نازدگان و عاشق شدن...

□ ادبیات ایرانی، بیان رازهای جهان را تعهد کرده است.

□ عشق، شریف‌ترین و آرمانی‌ترین رابطه میان انسانها، از اندیشه نابرابری تأثیر دوگانه‌ای گرفته است.

□ ارزش آدمی، همواره در سیطره و دایره معین نظم معلوم، مفهوم است.

□ هم رابطه انسان با انسان، فرعی بر نظام مسلط اجتماعی بوده است و هم رابطه انسان با طبیعت.

□ همواره لایه‌ای از ترس بر «حرمت» کشیده شده است.

□ فرهنگ ایرانی در پی شکستن راز تقدیر نبوده است.

همین ساخت و ابزار یاری و مایه می‌گیرد تا برقرار ماند. رابطه با بسیاری از عوامل و پدیده‌ها و اشیاء در حکم «تابو» جلوه می‌کند. همواره لایه‌ای از ترس بر «حرمت» کشیده است. در نتیجه هر رابطه درونی و اعتقادی را نیز به چنین شائبه‌ای می‌آلاید. راز بسیاری از تهدیدها و انذارها را در پندها و انذارهای اخلاقی و... در همین ویژگی باید جست. چوبدست همیشه روی سر افراد هست، تنها شکل فیزیکی آن مهم نیست. بلکه مهمتر از آن تصویر ذهنی است که در نهانی‌ترین لایه‌های درون «پیرو و مطیع» نیز نمودار است. بسیار طبیعی می‌ناید اگر که پردازندگان یا مؤلفان این ساخت استبدادی ذهن، از این تصویر ذهنی به «وجدان» تعبیر کنند تا اصل برقرار ماند. بیهوده نیست که تمام تلاش عرفا و فاصله‌گیران از این نظام اجتماعی و ذهنی، بر آن متمرکز بوده است که جای این «ترس» را با «عشق» عوض کنند.

تقدیر

در سیطره چنین روابط و عوامل و نیروهای، «خردمند آن است که خویش را در قبضه تسلیم نهد، و بر هول و قوت خویش و عذتی که دارد اعتماد نکند.» یعنی همکاری بانظم مقدر، اساس حرکت و کوشش آدمی است. حقی برای دگرگون کردن این نظم متصور نیست.

دو چیز محال عقل است. خوردن بیش از رزق مقسوم، و مردن پیش از وقت معلوم.

قضا دگر نشود گر هزار ناله و آه

به کفر یا به شکایت برآید از دهنی

فرشته‌ای که وکیل است بر خزان باد

چه خم خورد که بمیرد چراغ پیرزنی

به نا نهاده دست نرمد، و نهاده هر کجا که هست برسد. (گلستان سعدی)

شاید چنین مفهومی از تقدیر در سنت و عادت فرهنگی ما آرام بخش باشد. اما چنین آرامشی از سر انفعال است. نخستین برآمد منفی این پذیرش و آرامش نیز این است که اصل قدرت را به یک تقدیر اجتماعی بدل کرده است. قدرتی که تخطی نمی‌پذیرد، و قطعی و همیشگی انگاشته می‌شود، و کسی حق دخالت در آن ندارد زیرا «با قضا مغالبت نرود».

نیست. در هر رابطه پای کسی دیگر نیز به میان می‌آید که برتر یا تعیین کننده است. از فردی‌ترین و جزئی‌ترین روابط انسانی تا پیچیده‌ترین و کلی‌ترین مناسبات اجتماعی تابع همین قاعده و ضابطه است. کمتر حرکتی در نفی و انکار و سست گرفتن این قاعده و ضابطه پذیرفتنی است. هم در شاهنامه این نظم مقدر اجتماعی به یک اصل و تابوی بزرگ می‌گراید. و هم در مدینه فاضله سعدی. فقدان اراده آزاد، تنها در برقراری رابطه با آدمی محسوس نیست، بلکه رابطه‌گیری مستقیم و بیواسطه با طبیعت را نیز مخدوش می‌کند، و پیرو خود می‌سازد.

فرهنگ مبتنی بر رابطه ارباب-رعیتی، چه به صورت اقطاع، چه به شکل تیول، چه همراه با وابستگی برده‌وار دهقان به زمین، و چه به گونه دیگر، بخش بزرگی از انسانها را فاقد اراده آزاد برای ارتباط مستقیم با طبیعت می‌خواهد. در نتیجه چنین انسانی نه در بهره‌گیری از طبیعت، و نه در رابطه‌گیری با آن، حق و شأن و قدرتی نداشته است. دهقان وابسته به زمین حثا از ابتدایی‌ترین شکل رابطه‌گیری با بخشهایی از هستی طبیعی محروم می‌ماند. چنین کسی نمی‌توانسته است جایی فراتر از حوزه زحمت و مشقت خود را نیز ببیند. چه رسد به این که از مواهب آن بهره برد.

بدین ترتیب، هم رابطه انسان با انسان، فرعی بر نظام مسلط اجتماعی بوده است، و هم رابطه انسان با طبیعت. به طبع چنین ساختی نمی‌تواند بر آزادی فرد استوار باشد. هر رابطه‌ای با رنگ و انگهای گوناگون، مانند حرمت فلان و رعایت بهمان و رضایت بیسار و... تنها بر اساس استبداد برقرار می‌شود. استبداد خلصلت رابطه «بالا-پایین» است. رابطه «بالا-پایین» نه تنها در جامعه و نظام مناسبات، بلکه در اساس ارزشها و طرح ذهنی افراد نیز برقرار است. ذهن افراد با گونه‌ای «استبداد» پرورده می‌شود که گویی جز آن وجه دیگری متصور نیست. به ویژه که این استبداد همواره با «حق» جابه‌جا و جایگزین می‌شود. پس هر کسی درون خود شبانی است که به خود حق می‌دهد چوبدستش را بر سر رماهش فرود آورد. رابطه جامعه بر اساس و به یاری این چوبدست برقرار می‌شود، یا برقرار می‌ماند. چه تعلیم و تربیت، چه روابط سیاسی و اداری و حکومتی، چه روابط میان لایه‌ها و طبقات اجتماعی، از



نرگس فردا

هرمز علی پور

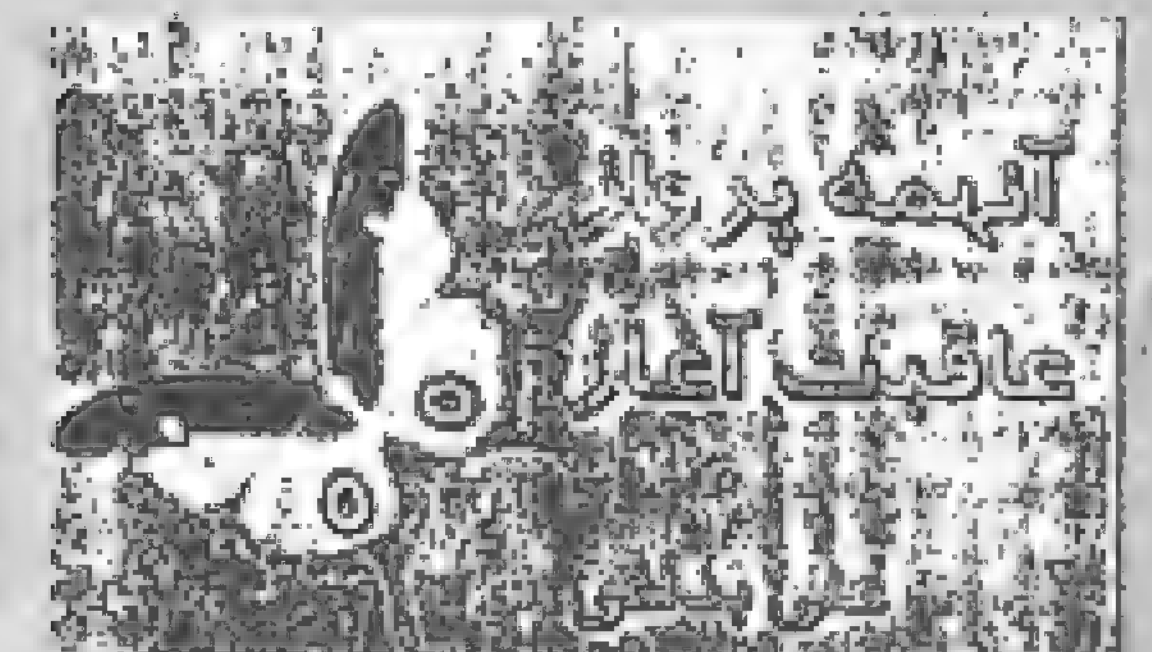
نوید شیراز، چاپ اول ۱۳۷۱

۱۵۲ صفحه، ۱۴۸۰ ریال

نرگس فردا دومین دفتر شعر هرمز علی پور شاعر اهوازی است که در سری حلقه نیلوفر منتشر شده است.

دفتر حاضر به پنج منون بخش شده و شامل ۱۲۷ شعر است:

پیش از فرود چشمان و / سکوت آتشها / ایمن کیست؟ / گاه کود کیم و / گاه / صخره / و عمری آه / آن نرگسیم / خمیده بر / بال دوفاق رود /



آنهمه پرواز عاقبت آغاز

علی بداغی

فارینش، چاپ اول ۱۳۷۲

۱۲۸ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

علی بداغی، شاعر بختیاری، با دفتر حاضر «دلتنگیهای آبان ۷۰ تا بهمن ۷۱» خود را در قالبهای سنتی و نو ارائه می کند. از ویژگی این دفتر وجود اشعاری به گویش بختیاری به همراه آوانویس لاتینی آنهاست:

بنفش چشمان مرغفکان / به هم گره خورده ست / پاییز / دست / سوز ساقه ای / برده ست /

فرهنگ ایرانی در پی شکستن راز تقدیر نبوده است، بلکه در راز ایستاده است. آن را پذیرفته است. هرچه را نمی داند، اما از اتفاقی در شگفت است، به آن راز پیوند می دهد.

ادبیات ایرانی در بخش اعظم خود، بیان رازهای جهان را تعهد کرده است او در مرحله باور و تسلیم به آنها قرار دارد، نه در مرحله شناخت آنها یا تردید در آنها. شاید این با فرمانبرداری کورکورانه از تقدیر تفاوت داشته باشد. اما هرچه هست عاملی نیرومند برای تداوم وضع موجود است که به سود همگان نیست. در این پیروی و تسلیم، گاه رعایت سنتها و قوانین اجتماعی نیز در میان می آید. اما نمی توان آن را مسأوی شناخت قوانین تاریخی و اجتماعی و هماهنگی با آنها دانست.

توجیه رمز این گونه تسلیم و احتراز از جستن و یافتن علت آنچه پنهان و رموز است، در ایمان قطعی به خیر و کمال نظام جامعه و نظام کیهانی نهفته است. در این نظام، هرکس و هرچیز در جای ضرور و شایسته خود انگاشته می شود. این گونه آرامش و سکون و اعتدال، تنها در تصویری ایستا از جهان و جامعه، می تواند پدید آید:

چو دولت نبخشد سپهر بلند

نیاید به مردانگی در کمند

نه سختی رسد از ضعیفی به مور

نه شیران به سر پنجه خورند و زود

چو نتوان بر افلاک دست آختن

ضرورت با گردشش ساختن

(شاهنامه، فردوسی)

این تصور ایستا از جهان و جامعه، تقدیر را به صورت قانون زندگی، و برای زندگی درمی آورد. پس نمی توان بر آن شورید و آن را برهم زد. اما می توان کردار آدمی را با این قانون منجمد. از همین راه است که تقدیر به قانون اخلاقی و کیفر مبدل می شود. (در این باره ر.ک: حماسه در رمز و راز ملی. از نگارنده)

این همه تأکید بر ناپایداری و بی اعتباری روزگار و پستی دنیا، در سرتاسر ادبیات کهن ما، ناشی از چنین دستگاه نظری و ساخت اجتماعی است که به تقریب جایی برای اراده آزاد فرد باقی نگذاشته است. هرگونه رستگاری و روش و منش و گرایش نیک را در تسلیم و وفاداری به ارزشهایی وابسته و پیوسته است که به تداوم همین سنت و آیین یاری می کند.

خرد

در این روابط و نظام ارزشها کاربرد خرد اهمیت ویژه ای می یابد، و مهمترین عامل در رستگاری آدمی و برقراری تعادل اجتماعی تلقی می شود. خرد به یاری فرد می آید تا بر این لوله تیغ، در حفظ تعادل و توازن بکوشد. بر عهده خرد است که آدمی را از آنچه در بیرون و درون گرفتاری زاست برهاند.

شناخت راه و رسمی که انسان را بر سلامت بدارد، کار خرد و دانش است. و آن هردو گرایش یاد شده در آغاز بحث، به استعانت خرد دل بسته اند. اما هریک تعبیر ویژه ای از آن ارائه می دهد. هم پیروی از نظم موجود، به یاری خرد موکول و میسر است و هم فاصله گیری از آن.

البته آنجا که خرد دلیل و راهنمای اعراض از دنیا و ترک این مادیت آلوده می شود، وجه مشخص و روشنی پدید می آید. اما هنگامی که سخن از کاربرد خرد در پیروی از وضع موجود باشد، مسأله هم گونه گون می شود، و هم پیچیده. زیرا آن کس که پیروی از وضع موجود را برگزیده است، می داند که دانش و خرد بر آنچه این نظم و حاکمیت می طلبد، مبتنی است. و هیچ عملی نمی تواند مانعی بر سر راه حکومت باشد. در نهایت آنچه غزالی یا خواجه نصیر نیز می گویند برای تهذیب و تزکیه سلطان و حاکمیت خاص، و در راه اصلاح مفاسدی است که احتمال دارد به چنین نظامی راه یابد. و گرنه اساس همان اساس نظام الملکی است. یعنی خرد همزاد آزادی و حاکمیت ملی نیست. بلکه فقط توازن و تعادل لازم را که میان انسان و حاکمیت اعمال شده بر او فراهم می آورد. و از این راه متأسفانه به همزادی استبداد می گراید. گویی روال ذهنی و ارزش انسانی در این جامعه چنان است که از «انبیان» ملا قطب شیرازی نیز دست آخر باید همان چیزی بیرون آید که در «جامع» رشیدی نهفته است.

هم ناصر خسرو در دعوت مؤکد و مکرر به «خرد» مصداقی از چنین نظمی را پیشنهاد می کند که بر ذهنیت معطوف به حامل حقیقت و قدرت و حاکمیت مطلق مبتنی است، و هم عنصری که مصداقی برای این نظم و قدرت و حاکمیت، بیرون از دایره ذهنیت و اعتقاد ناصر خسرو، یا در تقابل با آن می طلبد. و آن را در گشاید عقلانیت می ستاید. هردو نیز مخالفان این مصادیق را به یاری خردی می گویند که از چوبدست شبانی قابل تمیز و تشخیص نیست.

بر این اساس همه کس را عقل خود به کمال نماید، و فرزند خود به جمال.

گر از بسط زمین عقل منعدم گردد

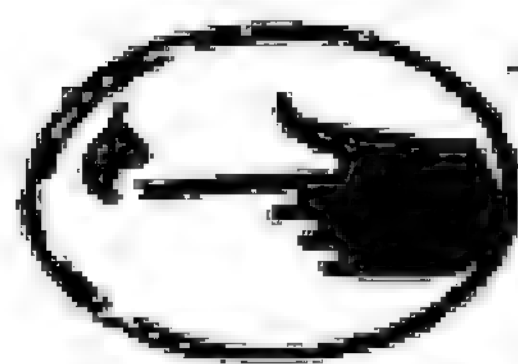
به خود گمان نبرد هیچ کس که نادانم

(گلستان سعدی)

هنگامی که پای اثبات نظریه خویش در میان است، این خرد در تعصب نیز کاربرد پیدا می کند. و این زمانی است که کسی برای اثبات نظر خویش که البته همیشه حق است، به خرد متوسل می شود. و مخالف خود را بیخرد، و دور از راه روشن خردمندی می پندارد. این گونه هشدارها و زنهادهای مبتنی بر «خرد»، در ادب پارسی، برای نفی و رد مدعی یا دشمن یا رقیب یا مخالف، فراوانتر از آن است که نیازی به استشهاد داشته باشد. اما برای نمونه می توان جا به جا به دیوان ناصر خسرو مراجعه کرد. مثلاً هنگامی که در رد کسی سخن می گوید، بر خورده منفی و منکرانه خویش را چندان قوی می گیرد، که حتا به کسی چون محمد زکریای رازی نیز دشنامهایی از این گونه نثار می کند:

نادان، غافل، جاهل، مهوس بی باک و... و سخنان او را، بدین سبب که برخلاف پیروان ارسطو در ایران، به جمع میان دین و فلسفه معتقد نیست، هوس و دعاوی دور از خرد و خرافات بی دلیل می خوانند.

به هر حال خرد کاربردی، نیرویی نیست که آدمی آن را در تبیین خاص خویش از جهان به کار ببرد، یا که در تعیین سرنوشت خویش به آن متکی باشد. خرد تعادل و توازن میان قوای نفسانی انسان پدید می آورد. از این رو «قوة دوست» است. حال آن که در «قوة دیگر آدمی» یعنی خشم و آرزو، «قوة



شب با خورشید و دل با دریا
حسین حشمتی
راهنما، ۱۳۷۱
۱۰۴ صفحه، ۸۰۰ ریال

کتاب حاضر، مجموعه چهار داستان از حسین حشمتی است: شب با خورشید و دل با دریا، بوی صفای پدرم، قیمت یک زندگی و قوزی است. حشمتی داستانها را به زبانی ساده و درخور تأمل بازگو می کند، به طوری که شخصیتها و وقایع داستانها برای خواننده ملموسند. بوی صفای پدرم، دومین داستان این مجموعه از زبان راوی - پسر خانواده - بازگو می شود. پدر خانواده بختیاری و همسر مرد - پگم آغا - اهل قمشه است. پدر خانواده فراش دبیرستانی است. آن دو با داشتن دو فرزند زندگی خوبی را دارند تا اینکه روزی گلی - دختر عموی پدر - در اثر اختلاف با همسرش خانخانه را ترک کرده و به منزل پسر عمویش می آید.

در قیمت یک زندگی، سومین داستان این مجموعه، شرح حال خانواده ای به تصویر کشیده می شود. مردی در اثر سانحه ای در کارخانه به سختی از نظر روانی صدمه دیده است. کارفرما از مرد و شرایطش سوء استفاده کرده و امضایی مبنی بر استعفاء مرد از او می گیرد. همسر مرد همراه با سه فرزند عیش پیش کارفرما می آید تا بتواند کارفرما را راضی کند تا همسرش به کار سابقش برگردد اما...

عامل و الگوی اصلی در پرداخت به سرنوشت روحانی بشر است. این نکته هم از عقل مادی یا بالقوه که تنها نزد مردم عادی است برمی آید، و هم از عقل مقدسی که سرآمد به فعل درآمدن عقل در حالات و موقعیتهای مختلف است؛ و تنها شمار اندکی از انسانها از آن بهره ورنده؛ و آن مفهوم ادراک و تمیز منطقی که به کار پرداختن به اینجا و این جهان می آید، تنها یک وجه فرعی و تابع است و بس.

کنون ای خردمند وصف خرد
بدین جایگاه گفتن اندر خورد
خرد بهتر از هر چه ایزد بداد
ستایش خرد را به از راه داد
خرد رهنمای و خرد دلگشای
خرد دست گیرد به هر دو سرای
ازو شادمانی و زویت غمی ست
وزویت فزونی و زویت کمی ست
خرد تیره و مرد روشن روان
نیاشد همی شادمان یک زمان
کسی گو خرد را ندارد به پیش
دلش گردد از کرده خویش ریش
هشیوار دیوانه خواند و را
همان خویش بیگانه داند و را
خرد چشم جان است چون بنگری
تو بی چشم شادان جهان نسپری
نخست آفرینش خرد را شناس
نگهبان جان است و آن سپاس
سپاس تو گوش است و چشم و زبان
کز این سه رسد نیک و بد بیگمان
خرد را و جان را که یارد ستود
و گر من ستایم که یارد شنود.

(شاهنامه)

چنان که پیداست در این ستایش ممتاز از خرد نیز، که خاص فردوسی است، وجه کاربردی خرد، بیدارنگ از حد یک عامل تعادل بخش در «سیاست نفس»، به وجه مقدس و فوق انسانی خود می گراید. وجهی که ادبیات پارسی در طرح و ستایش آن ممتاز است. خردی که در «سیاست مدن» و حیات اجتماعی به کار می آید، اغلب یا در اساس، به همراه چند عامل اصلی دیگر چون نژاد و گوهر و... کارایی می یابد. در نتیجه در اینجا نیز باز همان تناقض عمیق در ذات این فرهنگ نمایان می شود. و آدمی به رغم بهره وری از چنین خردی، امکان مشارکت در تعیین سرنوشت خویش را نمی یابد.

سیاست نفس و اخلاق فردی

بدین ترتیب در این فرهنگ، هر تکلفی یکسره به عهده فرد است. هر تعادل و توازن تنها از او انتظار می رود. اگرچه در عمل و واقعیت، نظام اجتماعی بر آدمی چیره است، باز هم اصل همه چیز در ذات و نفس آدمی جستجو می شود. و این از آن روست که حق عقل در دست نفس چنان گرفتار است که مرد عاجز در دست زن گریزه.

سیاست نفس اساس حل مشکلات اجتماعی است. و چنان که یاد شد برقراری اعتدال در سیاست مدن نیز در

دشمن اند. و مرد کامل کسی است که تعادلی میان سه قوه خرد، خشم و آرزوی او برقرار باشد. (تاریخ بیهقی). حوزه این برقراری تعادل و توازن در «سیاست نفس» است. در حوزه «سیاست مدن» نیز جز از طریق فرد، کارایی بنیادی ندارد. اگر فردی که تبلور حق و قدرت و حاکمیت نظام اجتماعی است، از چنین «خرد» تعادل بخشی برخوردار باشد، چه بسا که زندگی اجتماعی بیشتر قابل تحمل شود. و اگر آنان که در «سلسله مراتب قدرت» قرار دارند، از خرد فاصله گیرند، حاصل چیزی جز اغتشاش و بلای مضاعف نخواهد بود، و جور و ستم که خاصیت چنین نظامی است، از حد معمول خود نیز درمی گذرد.

پس ملک از خردمندان جمال گیرد. و پادشاهان به صحبت خردمندان از آن محتاج ترند که خردمندان به قربت پادشاهان پندی اگر بشنوی ای پادشاه
در همه عالم به از این پند نیست.
جز به خردمند مفرما عمل
گرچه عمل کار خردمند نیست.

(گلستان سعدی)

اما همین خرد که این همه حاکمان بدان نیازمندند، خود به همه آموخته است که در نزدیک شدن به رأس قدرت و حاکمیت باید حد نگه دارند. و بسیار به احتیاط عمل کنند. زیرا نصیحت پادشاهان کردن کسی را مسلم باشد که بیم سر ندارد و امید زر. و عاقل چون کلاف در میان آمد بجهد، چون صلح بیند لنگر بنهد که آنجا سلامت بر کران است، و اینجا حلاوت در میان.

(گلستان)

از این رو آن کس که چون بیهقی به کار جهان می پردازد، خرد را راهنمای خویش در بیرون شدن از مضایق و دشواریهای سیاست، و کنار آمدن و مماشات با وضع موجود می شناسد. و آن کس هم که مانند دوست سعدی، به زندگی معمول و عادی و دور از درگیری سیاست و قدرت می اندیشد، چون در امضای کاری متردد باشد، باز ناگزیر است که آن طرف را اختیار کند که بی آزارتر باشد. اما برای کناره گیری از این دنیا، کارکرد خرد یکرویه و صاف و صریح است. خرد در اینجا مبنای امر و نهی مشخصی است. وسیله گزینش یک سوی است. همچنان که علم نیز در این زمینه کارکردی از همین دست دارد:

خرد کیمیای صلاح است و نعمت
خرد معدن خیر و عدل است و احسان
به فرمان کسی را شود نیکبختی
به دو جهان که باشد خرد را به فرمان
نگهبان تن جان پاک است لیکن
دلت را خرد کرد بر جان نگهبان
به زندان دنیا درون است جانت

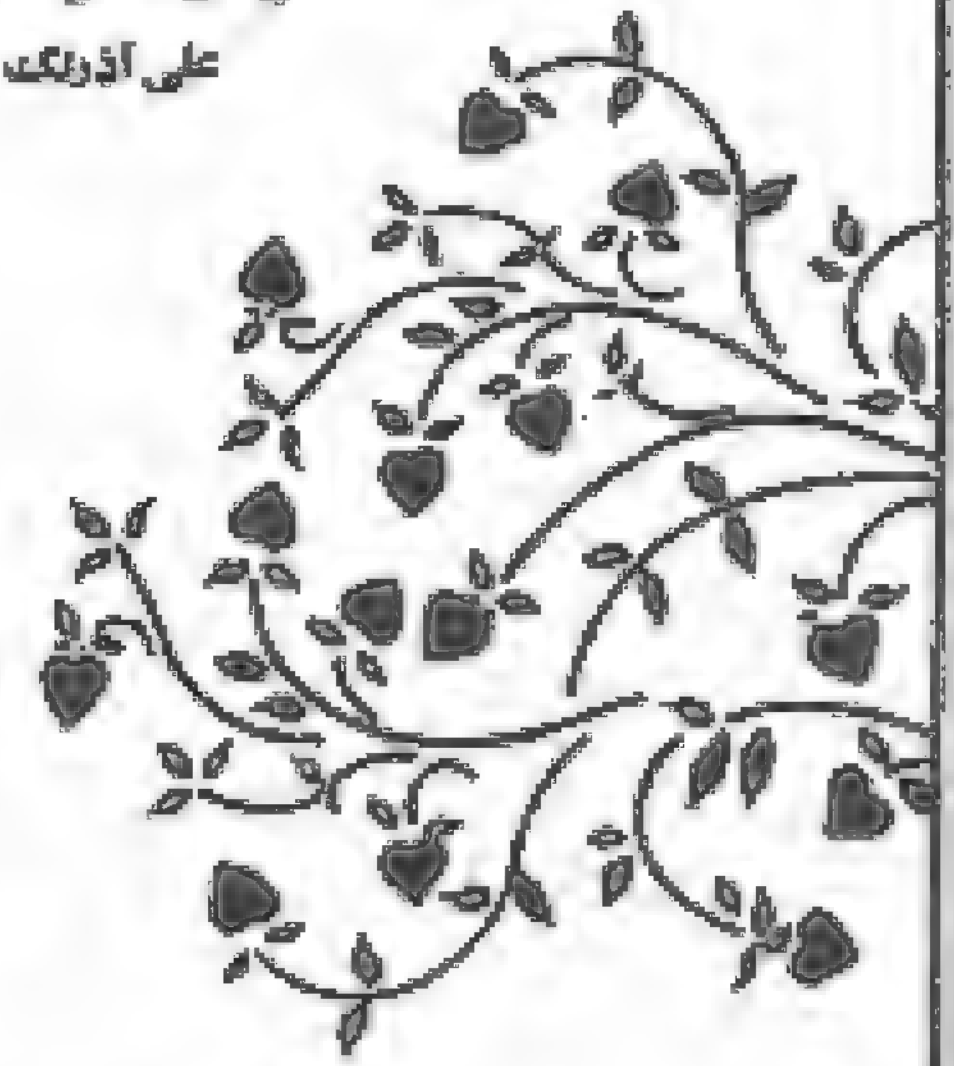
خرد خواهدش کرد بیرون زندان

(دیوان ناصر خسرو)

این وجه خرد همه جا بر یک روال و یک سیاق است. درجه قاطعیتش معین و دور از هر نوسانی است. به ویژه که پشتوانه قوی و محکمی از آن خرد نخستین دارد که نخستین آفریده است. و در حقیقت هرگونه ستایشی از خرد بدان بازمی گردد. زیرا هم نموده از آفرینش روحانی است و هم

تمشک

تعب در داستانهای کوتاه
لئو تولستوی
علی آذرنگ



تمشک

لئو تولستوی

ترجمه علی آذرنگ

ناشر: مترجم، چاپ اول ۱۳۷۱
دوره دو جلدی ۶۵۲ صفحه،
۵۵۰۰ ریال

این مجموعه شامل داستانهای کوتاهی از لئو تولستوی نویسنده برجسته روس است. جلد اول این مجموعه شامل ۱۷ داستان به نامهای خدا حقیقت را زود می بیند، اما دیر آشکار می کند، آنجا که عشق هست، خدا نیز هست، یک خدا برای همه انسانها چگونه زندگی می کنند؟ دو پیر مرد، سه مرد مذهب، جرقه نادیده خانه را به آتش می کشد، الیاس، دختر کانی، فروزنه تراز مرغان، بدلی رنگ می بازد، اما نیکی می ماند، مگر هر آدم چقدر زمین می خواهد، گناهکار و شیطان، دانه ای به اندازه یک تخم مرغ، پسر تعمیدی، بچه شیطان و کف نان، سه پریش و کار و مرگ و بیماری است.

جلد دوم این مجموعه نیز شامل ۱۳ داستان به نامهای آسور هادون، زندانی قفقاز، سه مرگ، مرد گرانبها، آلیشا کوزه خوابگونه، شکار خرس، امیلیان کارگر و طبل تو خالی، توت، پس از مجلسی رفیق، پس از طوفان و یورش و هیزم شکن است.

حقیقت به حفظ اعتدال در فرد موکول است. هر مقرر و قانون و ضابطه ای تنها از این طریق کارآیی می یابد. در واقع جامعه را سیاست اجتماعی به انتظام مطلوب نمی رساند. از تبلور مادی و معنوی و عمومی و نهادی ارزشها و مقررات در یک نظام اداری متعادل خبری نیست. اگر فرد خوب باشد، موانع اجتماعی مسأله ای به حساب نمی آید. جامعه در هر شکل و هر نظامی که هست، گو باشد. مهم این است که فرد به اخلاق نیکو آراسته شود.

به همین سبب می توان آشکارا دید که شاعران گذشته ما، به رغم آن که انسان دوستان ارزشمندی بوده اند، بسیاری از آنچه را که مانع و رادع و یا عارضه ای در مناسبات اجتماعی و انسانی می توان ارزیابی کرد، طبیعی می انگاشته اند و آنها را همچون اصولی بدیهی پذیرا می بوده اند. چنان که سعدی هم انسان دوست گرانقدری است و هم به اقتضای این فرهنگ و نظام اجتماعی، یک مرد سالار، پسر سالار، پیشکسوت سالار، و تابع رابطه مرید و مرادی و بالا و پایین، و مرکزیت و سلسله مراتب قدرت است. در برخورد با این مجموعه نیز مصلحت گرایی است که به حفظ عافیت و سلامت، در برکناری از دولت تیز و متضاد فقر و غنا، درویشی و پادشاهی، ستم و عدالت و... است. پس قناعت، تواضع، خاموشی، آرامش، تعادل طبع و ترحم و... توصیه و تأکید نظری و عملی اوست.

برای حفظ و برقراری اعتدال زندگی انسانی، هیچگونه دگرگونی و دخالتی بنیادی از سوی فرد در اصل نظام صورت نمی پذیرد. نظام همان است که هست. این فرد است که باید مبنا و محمل هر دگرگونی باشد.

ادبیات اخلاقی و پندآمیز ما، اساس خطاب خود را به گونه ای فردی برآورده است. گویی «فرد» در یک مدار خودبسنده و بی رابطه یا در خلا، و مجزا از مجموعه نظام اجتماعی و فرهنگی می زند. به آنچه کمتر عنایت می شود، همان نظم قدرت و حاکمیت سلسله مراتبی است که حقی

است تخطی ناپذیر. و همه چیز در سیطره آن است.

شعر ما از زاویه اخلاق فردی به انسان مهر می ورزد. او را جدا از موقعیتش می نگرد. رعایت او را توصیه می کند. خواستار و هوادار رستگاری اوست. بی آن که اساس جمعی حضور آدمی را در این رستگاری کارساز بداند. یا که جز گله و شکایت از این نظم مقدر، که بیدرتنگ از جامعه به کیهان و سپهر و روزگار تسری می یابد، یا تأویل می شود، کار دیگری انجام دهد. نفرین و ناله و شکوه و گاه پرخاش در برابر سرنوشت مسلم، و از پیش تعیین شده، تنها واکنش این ذهن مقهور است.

شاه و گدا و فقیر و غنی و حاکم و محکوم و... به یکسان به رعایت نوعی رفتار و گفتار و پندار فراخوانده یا پند و اندرز داده می شوند، که شایسته نظم موجود است. ذات این اخلاق در همین تناقض است که حاکم و محکوم را بر یک روال به رعایت ارزشها و اصول خود فرامی خواند. هرگونه رفتار و سلوک اندیشه و رابطه انسانی، از راه پند و اندرز توصیه می شود. بی آن که برای انتظام این روابط یا رعایت اخلاق و تعلیم و تربیت و عدالت، نظم و نهاد اجتماعی متناسبی وجود داشته باشد. شاید از همین بابت است که در ادبیات ما این همه پند و اندرز و هشدار و زنهار و... وجود دارد که گاه به پرگویی مفرطی می انجامد.

قاعدتاً در جامعه ای که از راه قانون و تعلیم و تربیت اجتماعی نظام یافته باشد، نیازی به این همه ادبیات اندرزی نباید باشد.

وقتی امکان برقراری توازن و تعادل در بیرون یا نظم اجتماعی وجود ندارد، پس فشار بر فرد، یا ترغیب او به حفظ آن، پیامدی طبیعی یا ناگزیر است. به همین سبب نیز هست که کتابهای اخلاقی و نصیحت نامه ها و... تا حد غیرقابل تحملی از «تناقض» انباشته است. چنین تناقضی از گوشه و کنار مدینه فاضله سعدی آشکار است. گفته اند که این «مدینه فاضله» به تقریب گل سرسبد

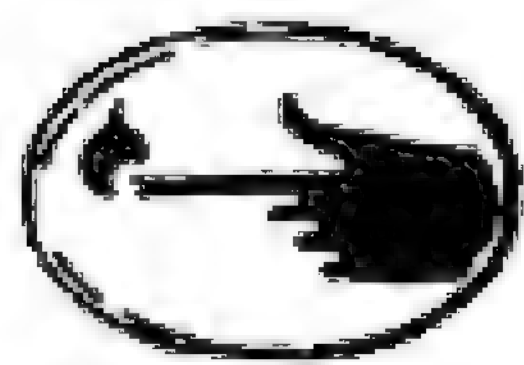
جنگ کادح

ویژه هنر و ادبیات

روزنامه نگار بزرگوار، همکار گرامی و شمالی، محمدتقی صالح پور به همراه انتشار ۸ صفحه هنر و ادبیات کادح در هفته، بر آن است تا دومین جنگ کادح را پربارتر و غنی تر از شماره یکم تا اواخر تیرماه منتشر کند، ما به سهم خود امیدواریم تمام دوستان اهل قلم سراسر ایران با این «پیر ادب پرور» همگام شوند تا روزنه انتشار فرهنگ، ادب و هنر در شمال همچنان به دنبال سالیان دراز ادامه یابد.

دومین شماره «جنگ کادح» با سردبیری و کوشش محمدتقی صالح پور با آثاری از این شاعران، نویسندگان، مترجمان منتشر می شود:

احمد رضا احمدی، کورش ادیم، علی باباچاهی، رضا براهنی، غلامرضا بلکوری، شاپور بنیاد، مسعود میرزاگیتی، کوشیار پارس، فرهاد پاک سرشت، بیژن جلالی، ضیاءالدین خالقی، قاضی ربیع حای، محمدرضا روحانی، کاظم سادات اشکوری، ه. ا. سایه، عنایت سمیعی، اسماعیل سلامی، جواد شجاعی فرد، شمس لنگرودی، ایرج ضیایی، حسن عابدینی، مهرداد فلاح، علیرضا فکوری، بیژن کلکی، منصور کوشان، منوچهر کوهن، علی ماتک، جواد مجابی، محمود معتقدی، علی مؤذنی، الهام مهویزانی، حمید هیربد، نازنین نظام شهیدی، بهروز وندادیان و فرانتس کافکا، آندرو وایت.



یگانه
ریچارد باخ
سپیده عنذلیب
قطره - چاپ اول ۱۳۷۱
۲۹۴ صفحه - ۲۷۰۰ ریال

رمانی است در ۲۴ فصل و با یک مقدمه از نویسنده و یک تکلمه کوتاه از مترجم در آخرین صفحه.

... کار نوشتن بر وفق مراد است، در اکلند و مادرید و سنگاپور خانه‌ای دارم و می‌توانم جز ایالات متحده به هر کجای جهان که بخواهم سفر کنم. هیچ کس با من چندان اُخت نمی‌شود، اما هنوز به سودای نازنین فکر می‌کنم.

جامعه‌شناسی ادبیات
(دفاع از جامعه‌شناسی رمان)
لوئیس گلدمن

محمد پوینده
هوش و ابتکار، چاپ اول ۱۳۷۱
۴۱۴ صفحه، ۵۲۰۰ ریال

جامعه‌شناسی ادبیات که یکی از بارزترین کتابها در این زمینه است و از آثار کلاسیک جامعه‌شناسی ادبیات محسوب می‌شود، مجموعه‌ای است از یک پیشگفتار و چهار فصل. فصل اول: مقدمه‌ای بر مسایل جامعه‌شناسی رمان.

فصل دوم: درآمدی بر بررسی ساختاری رمانهای آندره مالرو.

فصل سوم: رمان و واقعیت رمان.
فصل چهارم: روش ساختگرای تکوینی در تاریخ ادبیات.

چند نکته درباره همخوانی آثار هنری با ساختارهای اجتماعی.

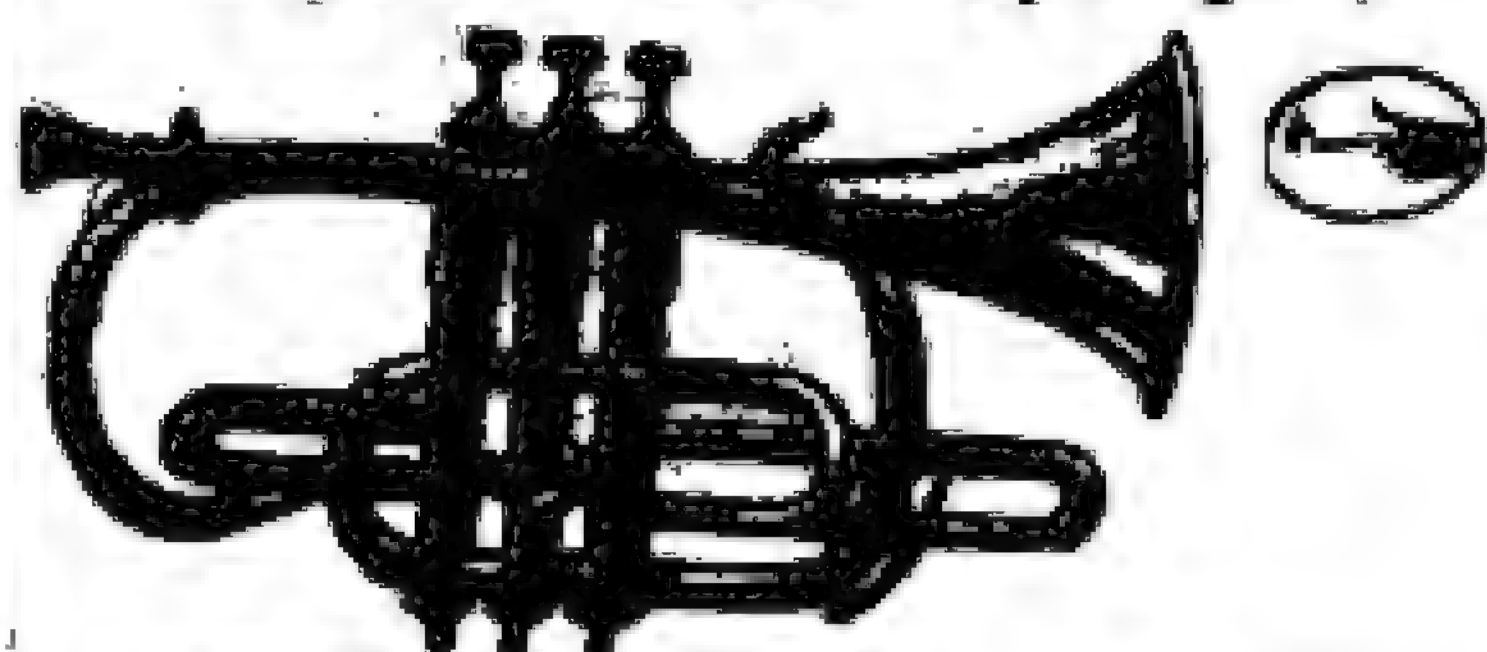
و پیوسته‌ها، واژه‌نامه، نمایه‌نامه و کتابشناسی آثار لوئیس گلدمن که کتاب حاضر را از هر نظر تکمیل کرده است.

توانگر را پای ارادت شکسته، جز این چه توصیه‌ای می‌توان کرد که ای خداوندان نعمت اگر شما را انصاف بودی و ما را قناعت، رسم سؤال از جهان برخاستی.

سعدی یا هر اخلاق‌گرا و پندآموز تعادل‌گرای دیگر در این فرهنگ و ادبیات، چگونه می‌توانست دو امر سازش‌ناپذیر را سازش دهد. و در یک زمان با بلاغتی یکسان دو گرایش آشتی‌ناپذیر را تبلیغ کند؟

شاید مسأله مهم این است که آنچه امروز از نظر ما آشتی‌ناپذیر، و یگانه متضاد جلوه می‌کند، از نظر آنان بدیهی یا سازگار می‌نموده است. برای شاعران و ادیبان و اخلاق‌گرایان ما، این گونه اخلاقیات ناهمگن، یک کل زنده بوده است. فلسفه معاش آنان، فلسفه فرودستانی بوده است که از ضعف خود آگاهند، و از زورمندان متنفرند. لیکن از نبرد آشکار می‌پرهیزند، یا می‌هراسند. یا در اساس در اندیشه چنین نبردی نیستند. و یا حتی برای مشارکت در حاکمیت خویش نمی‌شناسند. و اگر هم روزی به چنین حق یا نبردی توجه داده شوند، آن را عدول از نصیب و قسمت ازلی می‌انگارند. و در نهایت هم اگر به چنین نبردی کشانده شوند، به راهبری شبانان دیگری قانع یا ناگزیر یا گرفتار می‌شوند.

حاصل این فلسفه، مقابله با شرّ به وسیله عقب‌نشینی فردگرایانه از برابر آن است. از همین راه است که جامعه در اساس خود به آن نظم قاهر و برقرار تن درمی‌دهد. و آن را منطقی یا طبیعی یا بدیهی می‌انگارد. زیرا می‌بیند تا بوده همین بوده است، و می‌اندیشد که تا هست همین است. پس تنها راه دیگری که باقی می‌ماند، همان فاصله‌گیری از نظم موجود است که در تجربه صوفیانه تاریخمان به تفصیل شاهد آن بوده‌ایم.



نشر آرست
منتشر می‌کند
واهمه‌های زندگی
مجموعه‌ی داستان
سال‌های شب‌نم و
ابریشم
مجموعه‌ی شعر
از
منصور کوشان

منتشر می‌شود
بر سه‌شنبه برف می‌بارد
نازنین نظام‌شهیدی
□□□
نخستین اشعار
مظاهر شهامت
□□□

گرایشهای اخلاقی و ارزشهای اجتماعی ماست. جدال سعدی با مدعی، درواقع بیان همین تناقض برای برقراری تعادل و توازن است.

کلمات قصار در رسوا کردن مستبدان، و ذم چاپلوسی در برابر سلاطین، با اندرز برای تحمل خاشعانه، در صورتی که ستم از ناحیت زورمندان رواگردد، و اطاعت از صاحبان قدرت، درمی‌آمیزد.

سعدی هم این گونه می‌سراید:

من از بینوایی تیم روی زرد
هم بینوایان رخم زرد کرد
نخواهد که بیند خردمند ریش
نه بر عضو مردم نه بر عضو خویش
یکی اول از تندرستان منم
که ریشی بینم بلرزد تنم
منقص بود هیش آن تندرست
که باشد به پهلوی بیمار سست
چو بینم که درویش مسکین نخورد
به کام اندرم لقمه زهرست و درد.
و هم می‌گوید:

مکن ز گردش گیش شکایت‌ای درویش
که تیره‌بختی اگر هم بز این نسق مردی
توانگرا چو دل و دست کامرانت هست
بخور ببخش که دنیا و آخرت بردی

ستایش اراده‌آسان به عمل، نصیحت به تسلیم و رضا در برابر سرنوشت محتوم را درپی دارد. آرزوی انسان‌دوستانه تساوی انسانها - به دلیل این که در آفرینش ز یک گهرند - با قبول این که جامعه بشری از ازل تا ابد، به فرادست و فرودست تقسیم شده است، و نصیحت به فرودستان که با این سرنوشت بسازند، و هرگز از در «نبرد با شیران» درنیایند، تبلور همین تناقض است.

در جامعه‌ای که «درویش را دست قدرت بسته است، و

رضا براهنی

گلشیری

و

شگرد نو در روایت

بررسی کتاب «آینه‌های درد»

نوشته هوشنگ گلشیری



«بعضی‌ها این کار را کرده‌اند.
مثل «استرن» در «تریسترام شندی»»^۱

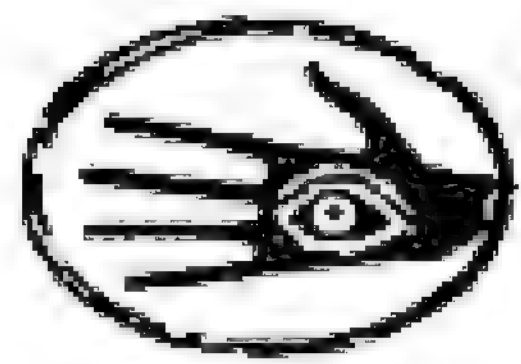
هوشنگ گلشیری

۱ - آینه‌های درد اثر هوشنگ گلشیری، بهترین اثری است که او بعد از شازده احتجاب نوشته است. ولی اوج کار گلشیری هنوز شازده احتجاب است. نشان خواهیم داد که چرا آینه‌های درد در سلسله مراتب آثار گلشیری اهمیت دارد و تکنیک آن را از درون با تمامی سوابق آن تکنیک بررسی خواهیم کرد. ولی حالا به این نکته می‌پردازیم که چرا هوشنگ گلشیری در این اثر به آن اوج سابق خود دست پیدا نکرده است. و این نشان دادن خود به دلیل همان تکنیک قصه‌نویسی است، که اگر آینه‌های درد رجحانی بر سایر آثار گلشیری دارد، به استثنای شازده احتجاب، به همان دلیل تکنیکی است. و تکنیک، در هر چیزی که گلشیری می‌نویسد، اهمیت دارد، نه تنها برای کارهای خود گلشیری، که برای قصه کوتاه و رمان معاصر.

هوشنگ گلشیری در شازده احتجاب از تکنیک «فاصله گذاری»^۲ استفاده کرده بود. ولی در آینه‌های درد، آن قدرت لازم، آن توان روانشناختی، آن ظرفیت از خود گذشتگی را نداشته است که از خود فاصله گیرد. این نکته ممکن است از دیدگاه بعضیها بی اهمیت تلقی شود. برای ما اهمیت دارد. ما مدام درون محفظه ذهنی راوی - نویسنده، حبس شده ایم. ابراهیم، نویسنده‌ای است که گلشیری است. شخصیت شازده احتجاب خود گلشیری نیست. و به همین دلیل، کوشش تکنیکی او در

شازده احتجاب مأجورتر است تا در آینه‌های درد. رفتن به سراغ ذهنی جدا از ذهنیت روشنفکری، و ورود در دنیایی غیر از دنیای روشنفکران - وقتی که قرار است یک نویسنده روشنفکر این کار را بکند - دشوارتر است تا ورود به جهان درونی و بیرونی خود روشنفکران، خواه آنهایی که در ایران زندگی می‌کنند و خواه آنهایی که در نقاط مختلف دنیا پراکنده‌اند. یعنی: ورود به دنیای خارج از عوالم روشنفکری، برای نویسنده، همیشه مشکل‌تر است؛ و وقتی که او از دنیای غیر روشنفکری با توفیق بنویسد، توفیقش بیشتر به حساب می‌آید تا وقتی که او بخواهد ذهن خود را از طریق تکنیک قصه‌نویسی برهنه کند و یا به قول «اشک洛夫سکی» دست به افشای تکنیک بزند؛ که البته به این قضیه هنگام بررسی مکانیسمهای درون آینه‌های درد خواهیم پرداخت. گرچه ممکن است راوی دانای کل محدود کمی به فاصله گذاری کمک کرده باشد، ولی گلشیری با غرق کردن این راوی در مشخصات بشماری از خود، و شیوه بیان و زبان و تکنیک خود، چنان در حداقل فاصله از او قرار گرفته است که انگار دارد نوشته خود را در اول شخص مفرد می‌نویسد، و هر آن ممکن است نوشته به سفرنامه‌ای تبدیل شود که در آن مسافر ذهنی از مسافر عینی سریع‌تر تاخته است. طبیعی است که در چنین نوشته‌ای، بخش اعظم واقعیت، و مکانیسمهای فرافکنی هنری واقعیت، بویژه واقعیت فرم هنری، در ارتباط با روشنفکران حذف شده است؛ به دلیل اینکه قرار است آن بخش اعظم واقعیت فرم هنری را، و حتی خود واقعیت را پیشاپیش دانسته باشیم. و همین





□ هر چیزی که گلشیری می‌نویسد، اهمیت دارد، نه تنها برای کارهای خود گلشیری، که برای قصه کوتاه و رمان معاصر.

□ بخش اعظم واقعیت و مکانیسمهای فرافکنی هنری واقعیت، به ویژه واقعیت فرم هنری، در ارتباط با روشنفکران حذف شده است.

□ گلشیری به دلیل عسرت و فقر تجربی خود، نتوانسته است به تکنیک رمان نویسی بلند دسترسی پیدا کند.

□ گلشیری در فاصله قصه کوتاه و رمان کوتاه معلق است و فراروی از قصه کوتاه بسیار برایش دشوار است.

چرا که به نظر می‌رسد صنم بانو، همان بانوی ازلی اوست که سرنوشت محتوم همه آدمیان بازگشت به سوی خوابگاه اوست. حتی اگر در این خوابگاه از ترس مینا و سانسور امن عیشی هم فراهم نیامده باشد. و مشکل اصلی این گونه نوشته روشنفکری این است که رمان را به سوی حقیقتی فراتر از ارتباط دولت و ملت نمی‌تواند براند، و اگر می‌خواهد براند، هنوز هم به دنبال مجموع کردن تکه‌هایی است که از «ایلغار غزان و مغولان» مصون نمانده است، و به همین دلیل به ترکیب و تداخل ملل در درون هم، و زبانهای ملل در درون هم، و ساختاری شده این ترکیبها در حضور همه ملل کاری ندارد. و هنوز هم روشنفکری است که از قتل چپ شهید داده و با «فرج» رسوا شده، تکنیک خود را تعبیه می‌کند، یا تکنیک عالمگیر رمان را فقط هنوز در خدمت رابطه روشنفکران [با حکومتها یا بر حکومتها] می‌بیند، و اگر از «خانه زبان» حرف می‌زند، که تقریباً همان «زبان به عنوان خانه هستی» هایدگری است، نه از درون زبان، نه از آن زبان عمقی همه ملل و بوطیقای درونی انسان قصه گو در همه ملل، که از «خانه زبان» فارسی صحبت می‌کند، و این در واقع همان درجا زدن در عوالم روشنفکری است، و با این عوالم، با تکنیک خوب می‌توان قصه کوتاه خوب نوشت، زبان فارسی خوب هم نوشت، ولی برای نوشتن رمان - آیا بگویم؟ - می‌گویم - انگار آدم باید - همانطور که راجع به شاعر می‌گویند - رمان نویس از مادر زاده باشد؛ و گرنه یک صورت ازلی پیدا کردن و صورت او را در تکه تکه‌ها ریختن و بعد در حضور خود او، در آپارتمان پاریسی او که یک ساواکی مقطعه کار و دلال ارز در اختیار او گذاشته، مجموع کردن نه تنها کار ساده‌ای است، بلکه حتی چندان کار شریفی هم نیست، چرا که زنی که به خاطر پول، یک مهندس مقاطعه کار لو دهنده چپی‌های رژیم خائن شاه را به توی نویسنده چپی جمع‌آوری کننده تکه تکه‌های فرهنگ ذلیل مرده گذشته ترجیح داده است، چگونه می‌تواند آن آدمی باشد که تو به او صورتی ازلی و ابدی داده باشی و بخواهی زبان را در خدمت او بکار گماری؟ و چرا شکست تو را یک فرد چپی دیگر با آن کلمات چاپلوسانه، باید به نام پیروزی جشن گرفته باشد: پیروزی رمان در دهه شصت؟ و برگردیم و بگویم که هنگام نوشتن نقد ثوریک راجع به رمان یک نویسنده، ما مجبوریم نخست درون خود اثر غور کنیم، و بعد برویم به سراغ زندگی اجتماعی،

جاست که باید گفت «ظاهر» ساخته نشده است: پدر و مادر او ساخته نشده‌اند. پدر و مادر زن‌ها هم کاریکاتوروار معرفی شده‌اند. در نتیجه ریشه‌های آدمهایی که بطور کلی روشنفکر خوانده می‌شوند - دست کم به اندازه‌ای که بخشی از «مینا»، بخشی از «صنم بانو»، بخشی از خود «ابراهیم» بیان شده‌اند، بیان نشده‌اند؛ از طریق ارائه تکنیک بیان این ریشه‌ها و آدمهای ریشه‌ای بود که می‌توانستیم تنوع تکنیک را در فضایی وسیع‌تر مشاهده کنیم؛ یعنی اگر قرار بر این می‌شد که ما با همان تکنیک خود گلشیری در این نوشته - که مفصلاً توضیحش خواهیم داد - این قبیل آدمها را هم بنویسیم، آنوقت می‌رسیدیم به اوج آن تکنیک، و تکنیک رمان نویسی بلند - چیزی که از آن، هوشنگ گلشیری تکنیک نوشته خود را یاد گرفته است، ولی به دلیل عسرت و فقر تجربی خود، در حوزه زندگی معمولی، زندگی عمومی مردم ایران و جهان، نتوانسته است به آن دسترسی پیدا کند. شازده احتجاب، دوزنی که دوروبر او هستند، و آدمهای دیگری که در حول و حوش این آدمها زندگی می‌کنند، و بطور کلی زندگی مربوط به اواخر دوران قاجار تا اواسط دوران پهلوی، در شازده احتجاب، روشنفکر نیستند. نوشتن آنها، غیرت تجربی و تکنیکی خاصی را می‌طلبید تا نوشتن آینه‌های درون. از شازده احتجاب به بعد، در قصه‌های گلشیری، تجربه واقعی زندگی به روی او بسته مانده است. انگار تکنیک رمان نویسی و یا قصه نویسی چیزی است در خدمت آدمهایی که هر کدام بطریقی در عوالم روشنفکری می‌زیسته‌اند. حتی در «قصیده جمیل» هم دیدگاه روشنفکری است. تجربه فقط در حوزه فکری، گلشیری را به خود مشغول کرده است، و چون این تجربه فکری بسیار محدود است، و رمان باید از این فکر به سوی آدمهایی رفته باشد که مکانیسمهای دیگری را به ذهن نویسنده متبادر می‌کنند، و در مورد گلشیری چنین چیز متحقق نشده است، او هنوز در فاصله قصه کوتاه و رمان کوتاه، معلق است؛ و اگر وانمود می‌کند که قصه‌های کوتاهی نوشته است که همگی بالاخره در وجود «صنم بانو» تکه تکه یا مجموع شده‌اند، به این دلیل است که برای گلشیری فراروی از قصه کوتاه بسیار دشوار بوده است، و تازه خود این ۱۵۸ صفحه نوشته هم، درواقع ترکیبی از قصه‌های کوتاهی است که نویسنده با توضیح دادن آنها، می‌کوشد آنها را لااقل برای یک نفر، یعنی صنم بانو مجموع کند،

آینه‌های درون هوشنگ گلشیری

نیلوفر، چاپ اول ۱۳۷۱
۱۵۸ صفحه، ۱۴۰۰ ریال

آینه‌های درون یکی از آخرین نوشته‌های هوشنگ گلشیری است که پیش از این از او آثاری چون شازده احتجاب، برة گمشده راغی و جبهه‌خانه در زمینه‌های داستان بلند و رمان خوانده شده بود.

آینه‌های درون مجموعه به هم پیوسته‌ای است که در بستر زمان ناهمگون حرکت می‌کند و نهایت از آن زمانی فراهم می‌شود خواندنی. پیش از این از گلشیری، فیلمنامه دوازده رخ را همین انتشارات منتشر کرده است.



وسوسه

مدیا کاشیگر

آرست، چاپ اول ۱۳۷۱

۸۰ صفحه، ۱۰۰۰ ریال

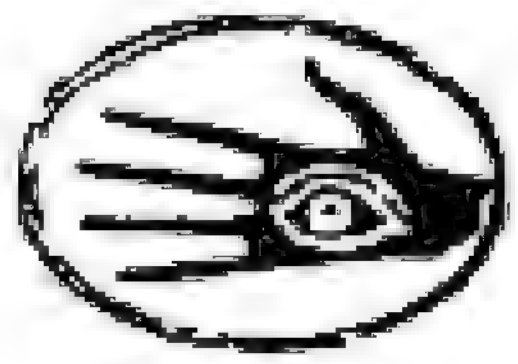
وسوسه مجموعه داستانی است از مدیا کاشیگر که پیش از این او را بیشتر به عنوان مترجم و شاعر می شناختیم. کتاب حاضر به جز قلعه پرتغالیها که فیلمنامه ای کوتاه است، پنج داستان چرخه، مات، دختر کوچولو و پدرش، وسوسه و استحاله را شامل می شود. از همین نویسنده در شماره یکم تکاپو، وسوسه چاپ شده است.

تاریخی، روانشناسی جمعی و سایر امور غیرادبی؛ و کسانی که بدون توضیح یک رمان از درون، جشن بزرگداشت اجتماعی آن را از دیدگاه تاریخی و اجتماعی می گیرند، و احساسات خود را به معرض تماشا می گذارند، بویی از مسائل ادبی نبرده اند، و تحت پوشش اصطلاحات اجتماعی دستمالی شده، قصد دارند فقط خود را مطرح کنند، و گلشیری اگر فریب این قبیل نقدهای کودکانه را بخورد، فقط خود را کوچک کرده است. و حقیقت این است که باید نویسنده خود را از دام این ارتباط بسیار گندآلود که: من می گویم تو منتقد مهمی هستی، حالا تو هم برو بگو من بزرگترین نویسنده ایران هستم - امری که به خود گلشیری هم مشتبه شده است - بپرهاند. و این داد و ستدها چقدر تحقیرآمیز است! و چقدر خائنانانه نسبت به رمانی که به دست دو نسل از نویسندگان کشور در بعد از انقلاب، یکی نسل سر برآورده از دهه چهل و دیگری نسل سر برآورده از آغاز انقلاب تا کنون، راههای پیشرفت جدی رمان در کشور را پیموده است.

۲ - مسئله ایجاز را در هر نوشته ای، بویژه در نوشته روایی، باید در ارتباط با ترکیب ساختاری رمان بررسی کنیم. گلشیری در قصه کوتاه، به ایجاز وقوف کامل دارد. در آینه های دردار، تا آنجا که قضیه مربوط به ترکیب قصه ابراهیم و مینا و سوابق مینا و طاهر می شود روایت سر راست از آب درآمده است، ولی به محض اینکه گلشیری از ترکیب روایی نوشته پا فراتر می گذارد، نوشته انرژی خود را از دست می دهد. حقیقت این است که این کتاب کوتاه صد و پنجاه صفحه ای، صفحاتی دارد که با حفظ تکنیک خود نوشته، می شد آنها را یکسر حذف کرد و در نتیجه به ایجازی بمراتب فشرده تر دست یافت. به جای خود به این بخشهای زائد اشاره خواهیم کرد. بخش اعظم این اضافات مربوط به افاضات راوی، و مخاطب پارسی او صنم بانو، راجع به مسائل نویسنده گی و جهان بینی معنوی و معرفت شناسی و شناخت شناسی نویسنده است. برای راوی نویسنده، هیچ چیز ساده تر از سخن گفتن راجع به شیوه رمان نویسی و قصه نویسی نیست. بخشی از چیزهایی که او در این کتاب راجع به رمان می نویسد، پیش از انتشار کتاب، گلشیری در مقالات و مصاحبه هایش گفته است. خاصیت خودزندگینامه نگاری موجود در آینه های دردار، بویژه وقتی که راوی و نگارنده در هم ادغام شده اند، نباید رطب و یابس یافتن راجع به مقولات ادبی، تاریخی و سیاسی را توجیه کند. اتفاقاً، ایپکاش گلشیری، همانطور که از «تروکاژ» و «انحراف از مسیر» و یا «خود را به کوچه علی چپ زدن»^۳ استفاده کرده است، در مورد مسائل مربوط به ادبیات و فرهنگ و زبان نیز از عامل انحراف از مسیر استفاده می کرد، بجای آنکه عقاید خود را لخت و برهنه در اختیار خواننده بگذارد. تروکاژ منحرف کردن خواننده از مسیر عادی حرکت رمان، از طریق آوردن مقولات ملاطمانند، یکی از وسایل اصلی طرح و توطئه سازی در روایت است، و گلشیری که در پاره ای جاها، بویژه در بخشهای آغازین نوشته خود، از این کلک طرح و توطئه سود فراوان جسته،

و در واقع با افشای تکنیک تعمیدی و فرم سازی آگاهانه، نوشته را جذاب کرده است تا خواننده با کش دادن ظرفیتهای ادراکی خود از اثر لذت هنری ببرد، نباید در نوشتن عقاید و آرای فلسفی و ادبی، تا این حد لخت و بی پروا عمل می کرد و خود را لو می داد. ساختار خود نوشته این قبیل عقاید و آرا را به بیرون از نوشته پرت می کند. و به صراحت بگوییم، هر قدر که گلشیری و نوشته اش نیازمند ایجاد تروکاژ و فرم هنری بیشتر در مورد شخصیت های هنوز ناقص مانده کتاب بود، به همان اندازه بی نیاز از این توضیح و اضحات فلسفی، هنری و ادبی نیز بود. بصراحت بگوییم که کتاب ۱۵۸ صفحه ای گلشیری شدیداً احتیاج به ویرایش دارد، و علاوه بر دهها پاراگراف و گاهی صفحه کامل که می توان براحتی از آن حذف کرد، به آسانی می توان سطرهایی را هم، از بخشهای مختلف نوشته بیرون کشید، و چیزی در حدود ۸۰ الی ۹۰ صفحه را نگهداشت. این نکته را به دلیل ایجاب ایجاز گلشیری وار می گوئیم، و به چند مورد اطناب مخمل در حین بررسی تکنیک نوشته اشاره خواهیم کرد.

۳ - نکته ای که راجع به فاصله گذاری گفتیم برای ما اهمیت اساسی دارد. این فاصله گذاری برای «مجموع کردن» تکه ها ضرورت داشت. بعد از شازده احتجاب تا به امروز - در همه قصه های گلشیری - باستانهای معصوم پنجم که زبان در آن تماماً «آرکاییک» و یا شبه آرکاییک انتخاب شده است، زبان، زبان خود گلشیری است. حتی در بره گمشده راعی که در آن زبان آرکاییک بصورت تلگرافی و «تله پاتیک» از درون متن رد می شود. عسرت عظیم نویسنده گی گلشیری در این است که نشرش به سوی شخصیت هایی جدا از روشنفکران، حالت «فونکسیونل» یا کارکردی پیدا نمی کند. ممکن است اعتراض کنند که گلشیری قصه معنوی، روشنفکری، یا معرفتی و یا مدرن می نویسد، و نه قصه رئالیستی، که در آن آدمها بر اساس انطباق با واقعیت زبانی خود حرف بزنند. چنین نیست. در آثار فالکتر - نمونه اش «خشم و هیاهو»، رمانهای دیگر، و همه قصه های زیبای کوتاه او - وقتی سیاه حرف می زند، سیاه حرف می زند، وقتی که مرد سی به بالای منعقد در دوران کودکی حرف می زند، زبان به صورت ترکیبی از خصایص درونی، یعنی واقعیت زبانشناختی او، در می آید؛ ولی وقتی که فرج را لخت در خانه طاهر و مینا می گیرند، این باز هم گلشیری است که حرف می زند، گرچه حرفها را مینا از زبان او می گوید. فرج و مینا و صنم بانو و بهمن و سعید ایمانی و دیگران یک زبان دارند. زبان خود نویسنده محترم، و این یعنی نوشتن ادبیات و یا زبان خوب، بی توجه به «ادبیت» خود روایت پیش روست. یعنی زبان، وقتی که وارد فرم شود به اقتضای فرم، از محتوای زبان نویسنده به سوی فرم شخصیت و فرم روایت حرکت می کند. یعنی اگر گلشیری را از اتاق خواب مینا بکشند بیرون و ببرندش، آنطور حرف می زند که فرج حرف زده است، در حالیکه گلشیری باید به صورتی این زبان را می نوشت که اگر فرج می خواست بدون نویسنده شدن آن را بنویسد، می نوشت. و چرا چنین است؟ جایی که هدایت، چوبک و ساعدی از عهده چنین کاری



گل بر گستره ماه

رضا پراهنی
نویس شیراز - چاپ دوم ۱۳۷۲
۷۷ صفحه - ۱۷۵۰ ریال

گل بر گستره ماه، نخستین بار به سال ۱۳۴۹ منتشر شده و اینک در سری حلقه نیلوفری و به مناسبت ششمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران تجدید چاپ شده است. کتاب ۱۷ شعر و یک موخره به نام قصور من از شعر عاشقانه را دربر می‌گیرد:

مثل دو نسیم ناب رویاروی / دو پنجره / در ذهن دو عشق / در افق باز شده است / شب / در سیطره ستاره آغاز شده است /

- گلشیری اگر فریب نقدهای کود کانه را بخورد، خود را کوچک کرده است.
- شخصیتها به زبان نویسندۀ محترم حرف می‌زنند و ادبیت پیش رو نادیده انگاشته می‌شود.
- جایی که هدایت، چوبک، ساعدی از عهدۀ کار برمی‌آیند، گلشیری از عهدۀ کار بر نمی‌آید.
- دولت‌آبادی در کلیدر قلمفرسایی سنتی می‌کند، گلشیری در آینه‌های دردبار قلمفرسایی مدرن.
- تخیل خواننده را مکانیسمهای فنی خاصی تحریک می‌کند که یکی از آنها مکانیسم نوسازی کهنه‌ها و غریب‌گردانی چیزهایی است که مردم هزاران بار راجع به آنها شنیده‌اند. یعنی نوشتن راجع به چیزی کهنه با شگردی نو.

از بایگانی «واقع» و بایگانی «خیال» می‌گذرد.^۱ آنچه در قصه گلشیری اتفاق افتاده، به دلیل عدم تحرک زبان، به دلیل فقدان آن رد صدا، فقط به صورت تصاویر اتفاق افتاده، و چون همه تصاویر، خواه آنها بی که از بایگانی واقع و خیال می‌گذرند، و خواه آنها بی که بصورت مجرد می‌مانند - مثل همه حرفهای مربوط به شبه تئوری زبان و شبه تئوری رمان - با یک صدا بیان می‌شوند، درواقع قصه گلشیری شبیه سفرنامه نویسنده‌ای می‌شود که از خلال آثار خود می‌گذرد تا رد پای زنی را که گم کرده، پیدا کند، به دلیل اینکه صدای رؤیای بلوغ و یا صداها، خواه از آن صنم بانو باشد، خواه از آن ابراهیم، خواه از آن مینا و طاهر و خود ابراهیم، به صورت صدا به گوش ما نمی‌رسند، فقط صدای گلشیری می‌رسد، با تصاویر جدا جدا و یا مرکب آنها. و چرا چنین است؟

اول اینکه گلشیری در تمام مدت وسواس زبان دارد. ولی وسواس زبان در رمان و قصه از نوعی دیگر است. اگر ما در رمان چند نفر آدم داشته باشیم، این آدمها با هم فرق می‌کنند، به دلیل اینکه ادبیت نشانه شناختی آنها بر اساس نوع بیان آن اشخاص، نوع خوشحالی و بدحالی آنها در زبان، و در نوع فرا روی آنها از نحو ساده زبان به سوی ادبیت نشانه شناختی و زبان شناختی قصه یا رمان است. وقتی که دیالوگها عین نوع بیان راوی از آب در می‌آید، وقتی که زبان فقط با یک صدا، که صدای قصه نویسی خود راوی است، بیان می‌شود، ما فقط وسواس زبان فارسی را داریم و نه وسواس نگارش رمان را. درواقع اگر دولت‌آبادی در کلیدر قلمفرسایی سنتی می‌کرد، گلشیری در آینه‌های دردبار قلمفرسایی مدرن می‌کند. مشکل ما با آن اصل قلمفرسایی در رمان است، که بطور کلی باید از حوزه ادبیات بیرون انداخته شود، بویژه ادبیات مربوط به قصه کوتاه و رمان. زبان به محض اینکه وارد قصه کوتاه یا بلند شد، باید در جهات مختلف بی‌نظم بشود تا نهایتاً فرم آن بوجود بیاید. این سخن اشکالوفسکی که ریتمی شاعرانه است که نظم آن غیر منظوم و بی‌قاعده باشد، در مورد قصه کوتاه و رمان نیز صادق است. در حالیکه ریتم زبان گلشیری در همه روایتها و همه دیالوگها یکی است. یعنی زبان گلشیری از خلال پروسه بیگانه گردانی رد نشده است. در همه جا همان است که بود: آشنا، لورفته و

برمی‌آمدند، گلشیری از عهدۀ کار بر نمی‌آید. گلشیری در سراسر یک اثر، و تقریباً در سراسر آثارش، یک زبان دارد: زبان گلشیری. و گرچه در پاره‌ای موارد این کافی است، ولی در موارد بسیار مهم که مربوط به اثری کمی طولانی‌تر از قصه کوتاه می‌شود، این زبان کافی نیست، به دلیل اینکه به جای یک زبان، زبانها لازم است، به قول ژاک دریدا، حرکت از مونولوگ به سوی پولی‌لوگ^۲. حرکت از توتالیتاریسم نویسنده تک‌زبان به سوی دموکراسی شخصیتهای چند زبانه، و حرکت از موقعیتهای مونولوژیک^۳ به سوی موضع دیالوژیک^۴ و یا بقول دریدا پولی‌لوژیک:

«اندیشه یک چندگویی درونی... که بعداً مرا به سوی روسو هدایت کرد (که به او از همان بچگی شدیدا علاقه داشتم) و یا به سوی جویس، بیش از هر چیز آن رؤیای دوران بلوغ بود که من رد همه صداها بی را که عبور می‌کردند - و یا تقریباً عبور می‌کردند، حفظ کنم - و نیز آن چیزی را که قرار بود آن همه بالارزش، منحصر به فرد، هم‌آینه‌گون و هم‌اندیشه‌گون و تأملی باشد. حالا گفتم: آنچه اتفاق نمی‌افتد و یا تقریباً عبور می‌کردند، و برای تعیین این بود که آنچه اتفاق می‌افتد - به عبارت دیگر، آن حادثه بی‌نظیری که آدم دوست دارد آن را زنده نگاه دارد - نیز خود آن آرزویی است که آنچه اتفاق نمی‌افتد، باید اتفاق بیفتد، و باین ترتیب «قصه» ای است که در آن حادثه پیشاپیش در درون خود از بایگانی «واقع» و بایگانی «خیال» می‌گذرد.^۵

یعنی آنچه به سوی ما می‌آید، درست است که در زمان کنونی آن چیزی نیست که ما در گذشته آن را تجربه کرده، یا صدای آن را شنیده‌ایم، ولی آن صدا باز هم مثل حالتی که در رؤیای بلوغ داشته‌ایم، می‌آید، ولی یک صدا نیست، چندین صدا از ما عبور می‌کنند؛ ولی همین چندین صدا که ما می‌خواهیم زنده نگه داریم، خود به صورت آرزوهایی در می‌آیند که ما نسبت به چیزهایی که اتفاق نمی‌افتند و باید اتفاق می‌افتادند، پیدا می‌کنیم و راجع به آنها حرف می‌زنیم. در چنین شرایطی آنچه برای متفکر واقعی اتفاق می‌افتد، شبیه قصه است و «قصه در درون خود



مجموعه آثار چخوف

مجموعه آثار چخوف

ترجمه سروژ استپانیان

انتشارات توس - چاپ اول ۱۳۷۱

دوره دو جلدی: ۷۵۰۰ ریال

سالهاست که کتابهای بسیاری از آنتوان چخوف نویسنده بزرگ روس به فارسی ترجمه شده است. این آثار چه به صورت مجموعه داستان یا نمایشنامه بوده و چه به صورت یک داستان در یک کتاب. متأسفانه اغلب این ترجمه ها دورریختنی بوده و سالها نیاز به ترجمه کامل مجموعه آثار این نویسنده بزرگ حس می شد که سروژ استپانیان مترجمی که پیش از این کمتر دست به ترجمه می برد، این مهم را برعهده گرفته است. ترجمه این آثار قرار است در مجموع به شش مجلد برسد که تا کنون دو جلد از آن را انتشارات توس منتشر کرده است.

داستانهای مجموعه حاضر از مجموعه آثار چخوف که در سال ۱۹۸۲ در ۱۸ جلد در مسکو انتشار یافته بود، به سلیقه مترجم و به ترتیب تاریخ نگارش آنها از زبان اصلی به فارسی ترجمه شده است.

آنتوان پاولویچ چخوف، پزشک، داستان نویس و نمایشنامه نویس بزرگ روس در سال ۱۸۶۰ در شمال قفقاز دیده بر جهان گشود. بعد از اتمام دوران دبیرستان به دانشکده پزشکی دانشگاه مسکو راه یافت. در سال ۱۸۸۶ به طور جدی به نوشتن پرداخت. داستانهای چخوف اغلب از خلال وجدان شخصیت اصلی داستان می گذرد که با زندگی خانوادگی «معمول» بیگانه است. او در داستانهای خود به جای ارائه تفسیر تلاش می کند به نمایش زندگی بپردازد. چخوف در داستانهای موفق خود به بیماریهای انسان و جامعه

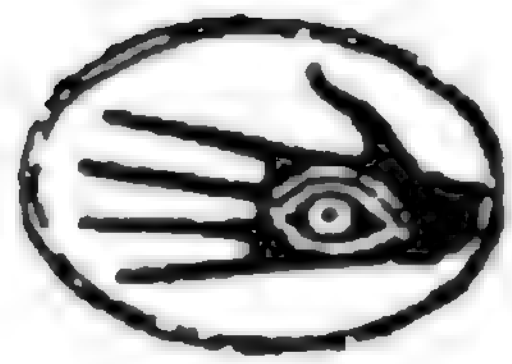
رویاری و چرا چنین است؟ زبان جامعه به مراتب عظیم تر، پیچیده تر و دینامیک تر است، و خانه زبان هم، دقیقاً همین زبان جامعه و فرهنگ و تاریخ است و با یک زبان بسیار محدود نمی توان به سوی جامعه بزرگتر رفت. این، اولاً؛

و ثانیاً - و این به نظر من تابعی از آن نکته اولی است - گلشیری، تجربه ای جز تجربه روشنفکری ندارد، حتی وقتی که از چریک می نویسد، وقتی که از زن می نویسد - که قاعدتاً باید در صورت روشنفکر بودن، زن بودنش هم، علاوه بر، حتی پیش از، روشنفکر بودنش - معلوم شود، چرا که اول هویت او زن است، و بعد روشنفکر و غیر روشنفکر. و گلشیری از اینها نه فرد، نه صورت نوعی، بلکه فقط تیپ می سازد، منتها بدون زبانهای خاص آن تیپ. چریک، تیپ چریک است؛ زن چریک، تیپ زن چریک است، در حالیکه همان حرف بی نظم کردن نظم و یا ایجاد نظم بی قاعده، در اینجا هم صادق است. چه زن تیپیک نازنین پاریسی است این زن، که آثار نویسندگان ایران، بویژه آثار راوی نویسنده محترم را جمع کرده، در سراسر اروپا تعقیبش کرده، و بعد با قوی مخفی در پشت بوته ای در آب، از او در یک نیمه شب پاریسی پذیرایی می کند. این رمانتیک شیدا شاعرانه، اصلاً و ابداً، هیچ منافاتی با اقلای این راز ندارد که این زن با این خصایص، راوی را به پول یک ساواکی فروخته است. گلشیری اصلاً متوجه نیست که این زن، همان تیپی است که شوهرش امثال طاهر را لو داده است، و با او زیر یک سقف رفتن در شب پاریسی، برای رطب و یابس درباره جزء و کل یافتن، بیشتر آدم را به یاد فیلمهایی می اندازد که در دهه شصت و هفتاد میلادی از پاریس ساخته می شد. تیپیک و قراردادی. این همه زن از ایران رفته اند. چرا این زن معنی بخش زندگی ابراهیم ماست؟ به دلیل اینکه گلشیری زندگی را نمی شناسد، جامعه را نمی شناسد، تبعیدیها را نمی شناسد؛ و عالم بسیار بسته روشنفکری اجازه نمی دهد که او دنیای بزرگتری را هم ببیند.

ما در هیچ جا واقعاً از زندگی خصوصی مینا و صنم بانو خبر نداریم. انگار قرار است ما این آدمها را از پیش شناخته باشیم تا قصه نویس ما، یا راوی قصه نویس ما، کلیات زندگی آنها را داخل جزییات قصه هایی که قصه نویس نوشته است و برای حضار خارجی می خواند، بگنجاند. انگار بخشهایی از زندگی این آدمها تا آنجا اهمیت دارد که به درد روشنفکر دردمند معرفتهای مجرد بخورد. راوی مینا را دوست دارد و صنم بانو را دوست می داشت، یکی را شاید به دلیل اینکه دندان شکسته ای دارد و دیگری را به دلیل اینکه زمانی در پشه بندی، راوی او را به صورتی، تماشا کرده است. یعنی هر دو زن فاقد درون واقعی هستند. تکنیسین از آزمایشگاه حرف می زند، از طاهر حرف می زند. ولی ما راوی را هنگام مشاهده و تجربه اینها نمی بینیم. دنیای زندان و اعدام، همگی بصورت کلیات مجردی که تعریف می شوند به خواننده داده می شوند. از آن بدتر شخصیت زیانناختی این دو زن است. هر دو شبیه هم حرف می زنند و براحتی می توانستند جای یکدیگر را بگیرند. و یا طاهر، انگار راوی فقط به مرده او

احتیاج دارد تا قصه - باری بهر طریق - پیش برود. و یا فرج. ما کوچکترین سابقه ای از فرج که نقشی این همه با اهمیت در روایت بازی می کند، نداریم. انگار فقط به یک چیز او احتیاج بوده تا قصه پیش برود: رسوایی او. ولی آن سابقه ای که طاهر و فرج و دیگران را به سوی مبارزه ای کشاند که در آن از طاهر نعشی بر سر دست ماند و از فرج، بی آبرویی، برای هیچکس روشن نیست. انگار باید برویم این پرونده ها را از وزارت اطلاعات بگیریم، و یا از اسناد ملی، تا از سوابق طاهر و فرج باخبر شویم. گلشیری از این مسائل تجربه حسی ندارد. هدفها هم روشن نیست. معلوم نیست این آدمها فی سبیل الله جنگیده اند یا در سبیلی دیگر. آقای گلشیری مکانیسمهای بیان این قبیل چیزها را نمی داند، و به همین دلیل به اشارات و مکانیسم اشارات اشاره می کند و ساخته شدن بقیه را برعهده خواننده می گذارد. بالاخره از خواننده انتظار می رود که بفهمد نویسنده از چه نوع چریکی حرف می زند. این بازی با ذهن خواننده نیست تا تخیل او تحریک شود. تخیل خواننده را مکانیسمهای فنی خاصی تحریک می کند که یکی از اینها اتفاقاً مکانیسم نوسازی کهنه ها و غریب گردانی چیزهایی است که مردم هزاران بار راجع به آن شنیده اند. یعنی نوشتن راجع به چیزی کهنه با شگردی نو تا خواننده فرم اهدایی نویسنده را محتوای اثری که خود در ذهنش می سازد، بشناسد. و این در صورتی است که قصه پیشاپیش در درون خود از بایگانی «واقع» و بایگانی «خیال» گذشته باشد. بیان هدفی به این بزرگی نیاز به زبانی دارد که پشت سر آن، تجربه حسی، یعنی «بایگانی واقع» نویسنده، نهفته باشد. نتیجه: تنها در چارچوب روشنفکری، این زنها، این اجساد، این رسوایی ها ضرورت دارند. درباره طاهر از زبان مینا می شنویم که او حاضر نشد در دادگاه کوتاه بیاید. من دوست داشتم ببینم آقای گلشیری زبان آن دادگاه شاه را چگونه می نویسد، چون من نسخه مدرن آن را باید از زبان گلشیری بشنوم. و اگر نشنوم، پس از کی باید بشنوم؟ آخر شاه که در نیاوران ننشسته که این قدر به زبان اشاره حرف می زنی! پس از هفده هیجده سال یا بیست سال، اگر قرار نیست حرف بزنی، پس کی قرار است حرف بزنی؟ هان؟ اگر زن یک چریک اعدامی پیش از انقلاب به تو تلفن می کند که تو زندگی و مرگ شوهرش را بنویسی، و اگر تو قرار بر این می گذاری که بنویسی، چرا نمی نویسی؟ چه چیز مانع این کار است؟ علت روشن است: با این مکانیسمهای تلفنی نمی توان آن صداهای نهفته در گور را از بایگانی واقع و بایگانی خیال گذراند و به گوش مردم رساند. تجربه حسی و تخیلی و ادبی از ماجرا ضرورت دارد. وگرنه سیستم فرمالیسم روس را هر کسی می تواند، بویژه پس از یک پولمیک راجع به رمان، برود، یاد بگیرد. مسئله این است: یادگیری مکانیستی کافی نیست. باید روح وسیع داشت تا یادگیری، هم درونی شود، و هم ضمن درونی شدن، دگرگون شود.

از نظر سبک و زبان در آینه های دراز بیش از هر نویسنده دیگری، گلشیری متأثر از زبان جلال آل احمد است. به دو صورت: یکی اینکه گاهی عیناً مثل آل احمد می نویسد. نگاه کنید:



می‌پردازد و جنبه‌های تراژیک نهفته در زندگی روزانه را عریان می‌کند. در داستانهای چخوف خود حوادث نیست که متأثران می‌کند بلکه نحوه بیان و تعبیر اوست که خواننده را تحت تأثیر می‌گذارد.

بهترین داستانهای کوتاه او «بانویی با سگ کوچولوش» و «محبوب»، او را در ترکیب تراژدی و کمدی باز می‌نمایانند. در داستان اتاق شماره شش چخوف با خودداری از شرح و بسط رویدادها مفهوم طرح را در داستان نویسی تغییر داده است. در اینگونه داستانهای کوتاه‌اش - به آلام و تأثرات درونی و روانی قهرمانان خود و همچنین به تلقی آنان از زندگی، به نهایت بدل توجه می‌کرد.

نگاشتن داستانهای کوتاه، این امکان را به چخوف می‌داد که اندوه و تأثرات قهرمانانش را با عمق و ظرافت بیشتری بیان کند، صحنه‌ها و مناظر را با آزادی افزونتری در داستان بگنجاند و رویدادها را با دید وسیع‌تری حل‌جی کند. در تمام آثار چخوف، مسئله رابطه انسان با زندگی، همیشه در مرکز توجه او قرار داشت که این موضوع طبعاً در مورد داستانهای مجموعه حاضر نیز صادق است.

لازم به ذکر است در جلد اول این مجموعه ۹۳ داستان و در جلد دوم ۳۲ داستان گنجانده شده است. چخوف در عمر به نسبت کوتاه‌اش دهها نمایشنامه کوتاه و بلند، نزدیک ۶۰۰ داستان کوتاه و بلند، صدها مقاله و یادداشت و هزاران نامه (که اخیراً در ۱۲ جلد انتشار یافته) به رشته تحریر درآورده است.*

مهرافروز فراکیش

* با استفاده از جلد ۱ داستان و نقد داستان ترجمه تلویین احمد گلشیری.

□ پس از هفده هیجده سال یا بیست سال، اگر قرار نیست حرف بزنی، پس کی قرار است حرف بزنی؟

□ از نظر سبک و زبان گلشیری متأثر از زبان جلال آل احمد است.

□ گلشیری نثری زیباتر از این در عمرش ننوشته است.

□ گلشیری عقاید خود را از طریق مینا بیان می‌کند.

□ تأثیر هدایت بر گلشیری با تمام قدرت خود سنگینی می‌کند.

□ شباهت‌های فراوان این دو زن [مینا و صنم بانو]، از آنها دو قطب متضاد نمی‌سازد.

□ مسئله ارائه جهان بینی از طریق فرم مطرح است. کوشش برای پیدا کردن معنی فرم در قصه با کوشش برای پیدا کردن معنی آن معنی یکسان می‌شود.

صنم بانو هم نشسته، که در هر سخنرانی او در اروپا حضور یافته، و برای او پیغام گذاشته که به او تلفن کند، و نهایتاً ابراهیم در پاریس به او تلفن می‌کند، و دودیدار با او دارد که گلشیری این دودیدار را تقریباً مو به مو می‌نویسد با فلش بک‌هایی به گذشته، و تعریف‌هایی عرق خوری با شوهر سابق صنم بانو که ساواکی بوده، و حول و حوش ازدواج با صنم بانو، به ابراهیم پول می‌دهد که زن‌ها با هم فرقی ندارند، و او می‌تواند خود را در «دوب» تخلیه کند. صنم بانو، معشوق خیالی دوران جوانی ابراهیم، او را قاتل می‌گذارد و زن سعید ایمانی، یعنی همان کسی می‌شود که برغم زندان رفتنهای مکرر ساواکی از آب در می‌آید. سالها بعد که بچه‌ها بزرگ شده‌اند و صنم بانو از امنیت مادی در اروپا برخوردار است از شوهرش جدا می‌شود. ابراهیم موقع خواندن قصه‌هایش در آلمان، کپنهاگ و پاریس، نه تنها قصه‌های واقعی گلشیری را می‌خواند، بلکه قصه‌هایی را هم می‌خواند که او را به مینا و صنم بانو مربوط می‌کند. همیشه تکه‌هایی از قصه‌ها مربوط می‌شوند به زنهایی که شباهت به صنم بانو دارند. کشش از دو سوست هم از سوی راوی و هم از سوی صنم بانو. پیشنهاد نهایی صنم بانو این است که راوی در پاریس بماند. راوی این پیشنهاد را رد می‌کند و می‌گوید به خاطر «خانه زبان»، به خاطر «مینا»، به خاطر اینکه در جایی خارج از ایران نمی‌تواند بنویسد، باید برگردد. خودداری از هر دو سوست. و آخرهای قصه، بیشتر یک بحث فلسفی است، یعنی بطور کلی از زمانی که صنم بانو را می‌بیند جز در یک فلش بک که مربوط به آرامنه و عرق خوریشان است و بیشتر «فتح‌نامه مغان» را به یاد می‌آورد، و فلش بک مربوط به عرق خوری خودش با ایمانی است، بقیه بخیر و سلامت بحث فلسفی، ادبی، هنری و تبادل خاطره است از دوران قدیم، و خالی که دیگر به صورت نوعی «فتیش» درآمده، و راوی از زمان بچگی این «فتیش» را به همه زن‌ها نسبت داده، حتی به مینا. و حتی در «دوب» از زنی هیکلدار خوشش آمده که خال داشته، و بعد خیلی پکر شده که خالش مصنوعی بوده. اصولاً عشق قصه بر محور خال و دندان شکسته می‌چرخد. و البته راوی، مثل شازده احتجاب، دوزنه است، در حالی که شازده پس از مرگ زنش، کلفتش را به صورت او در می‌آورد، و در اینجا مینا و صنم بانو، هر دو خوبند و دو نیمه یک سیب،

او هم همین‌طورها بود، خرج سفری گرفته بود، به مارک، و ابتدا در برلن غربی داستانی خوانده بود بر سر جمع ایرانیهای آنجا و معدودی آلمانی، به سال نود میلادی و بعد هم شهر به شهر گشته بود و هر جا چیزی خوانده بود، در کلن و هانور و فرانکفورت و هامبورگ، برای ایرانیهایی که در این شهر و آن شهر بودند، گریخته از مرز یا ماندگار این بوم، بعد هم با ویزایی پنج روزه به کپنهاگ رفته بود و داستانی خوانده بود و اول ماه مه را دیده بود. آن همه زن و مرد را بادکنک به دست و کوله پشتی به دوش، حتماً پر از اطعمه و اشربه، یا آویخته از کالسکه بچه. گاهی هم سوار بر دوچرخه می‌گشتند، بادکنکها بسته به فرمان، همه هم نیمه هریان، آماده تا بعد دراز بکشند بر چمن سبز روشن و به صدای موسیقی که از اینجا و آنجا پخش می‌شد، گوش بدهند و نه تلخ خوشخوار سبک که زهر ماریهای کف کرده‌شان را مرز مزه کنند و آفتاب بگیرند.

به آسانی می‌توان این نشر را برگرداند به یکی از سفرنامه‌های جلال آل احمد. ریشه این نثر آنجاست. گرچه ریشه قصه نویسی خود گلشیری آنجا نیست. سابقه قصه نویسی گلشیری از جایی دیگر می‌آید که بخش اعظم قصه نویسی خوب ایران هم از آنجا می‌آید. ولی به صورتی دیگر نیز، گلشیری در نگارش قصه از آل احمد متأثر است، و آن اینکه مثل آل احمد، که در همه نوشته‌هایش - باستثنای نون و القلم - با نثر همیشگی خود حی و حاضر است، با نثر خود در همه جا حضور می‌یابد، هم در حرفهای فرج، هم در حرفهای مینا، هم در حرفهای صنم بانو. و ادبیت فونکسیونل رمان این نوع حضور یافتن را خلاف سبک شناسی رمان و قصه کوتاه می‌داند.

بسرعت بگویم که مینا زنی است بسیار شریف. زن یک چریک دوران شاه بوده که اعدام شده. همدست او، فرج، به دستگاه دروغ گفته تا جان مینا و خودش را نجات دهد، و رسوایی بالا آورده. مینا داستان زندگی‌اش را، اول زندگی فعلی‌اش را که تکنیسین آزمایشگاه است، و بعد وقتی ابراهیم را می‌بیند، زندگی گذشته‌اش را با طاهر و اعدام او، تعریف می‌کند. ابراهیم طوری که قصه را نوشته برای جمعی که در پاریس نشسته‌اند، می‌خواند و در آن جمع



سینما و زندگی

ترجمه و تالیف مجید محمدی
نشر مینا - چاپ اول ۱۳۷۱
۱۶۰ صفحه - ۱۳۰۰ ریال

این کتاب مجموعه‌ای است از ده مقاله سینمایی. این ده مقاله با عنوانهای سینما و زندگی، سینما و دین، سینما، تماشاگر و نظریه اطلاعات، کارکردهای اجتماعی سینما، رسانه سینما، سینما و آینده، تداوم، توانایی نمایش فیلم شده، فرایند تماشای فیلم، جادو و افسانه فیلمها در کتاب گردآوری شده‌اند. دید غالب بر همه مقاله‌های نوشته یا ترجمه شده دید نظری و تا حدی فلسفی است. نگاه این مقاله‌ها نگاه مرتبه دوم به سینماست که می‌تواند جامعه‌شناختی (رسانه سینما، کارکردهای اجتماعی سینما)، ارتباط‌شناختی (سینما و دین)، روانشناختی (توانایی نمایش فیلم شده، جادو و افسانه فیلمها)، هستی‌شناختی (سینما و زندگی) و مبتنی بر شناخت روابط درونی آن (تداوم، سینما و آینده) باشد.

و به نظر می‌رسد عشق راوی به مینا هم به خاطر همان فتیش خال است و یا دندان شکسته، که اولی گویا اهمیتش در قصه بر دومی می‌چربد. ولی غرض خلاصه کردن داستان قصه، و یا روایت نوشته نیست. و مشکل؟ این همه، جز موارد بسیار نادر، فقط به یک زبان، زبان گلشیری است. فرقی بین ابراهیم در در چهارده سالگی با ابراهیم چهل و شش سالگی نیست. طرف یا جوان مانده، کاملاً؛ یا از اولش پیر بوده.

و رمان؟ قصه بلند و کوتاه؟ بگذارید یک مثال بزنم: «استیون دیدالوس» در تصویر هنرمند در جوانی، در یک صفحه و نیم اول، زبان یک بچه سه چهار ساله را دارد، در پنجاه و دو صفحه بعدی زبان بچه مدرسه‌ها را. در فصل دوم کتاب زبان رو به پیچیدگی می‌گذارد، چرا که ذهن رو به پیچیدگی می‌گذارد، تا اینکه فصل سوم می‌شود زبان پیچیده کشیش یسوعی، و زبان جوانی که بین حرفه آینده کشیشی و حرفه نویسندگی در نوسان است. بعد، مرحله دایی فنی، و یا تجلی و یا شهود می‌آید و او ناگهان از خلال صداها، واقعی و خیالی، صدای واقعی و نام واقعی هنری خود را می‌شنود که صدای هنرمند و حرفه هنرمند است. بعد زبان سادگی هنری پیدا می‌کند، و هنرمند، زاده می‌شود. با زایش هنرمند، تبعید استیون نیز آغاز می‌شود. و راوی؟ راوی دانای کل محدود است. هر کدام از بچه‌ها، معلم‌ها، کشیشها و شاگردان کالج، زبان مخصوص خود را دارند. پدر و مادر و قوم و خویشها هم همانطور. دو مثال می‌دهیم از گلشیری، تکه اول فوق العاده قشنگ نوشته شده. یادآور میلان کندرادر «بار هستی» [سبکی تحمل‌ناپذیر هستی] است، موقعی که زن اصلی، خواب آن استخر و تیراندازی و کشتار زن‌ها را می‌بیند.

«توی راه وقتی به سرازیری تند پله‌دار رسیدند، گفت: فرض کن مرا دارند می‌برند. به کجا؟ نمی‌دانم. فرض کن دستهایم را گرفته‌اند، از پشت بسته‌اند، اما طوری است که انگار دو دست قوی هر دو آرنج مرا گرفته‌اند و به جلو هل می‌دهند. جمعیت آنقدر زیاد است که نمی‌شود تند رفت، اما هیچکس مرا نمی‌بیند. شاید آنها هم دارند به همان طرف می‌روند که ما، یا بعضیها را بعضیهای دیگر دارند می‌کشند و می‌بریم. بعد می‌رسیم به یک میدان، یک جایی شبیه میدان خراسان یا مولوی، به همان شلوغی. حالا هم فرض کن آن روبرو خلوت است و پشت دود یا گرد و خاکی که هست دارند یک عده‌ای را اعدام می‌کنند. چهار پنج نفر بیشتر نیستند. سربازها هم فقط سه نفرند که جلو اتاقک‌هایی با درهای یک‌لته‌ای بی‌پنجره و بی‌سقف، تفنگها بر سر دست، نشسته‌اند، یک زانو بر زمین زده. اهداسیها، گفتم، چند نفرند، پشت سرشان هم درختی است بی‌برگ، یک تنه است که پوستش جا به جا کنده شده و دو شاخه سوخته، طرف چپ هم جمعیتی نشسته‌اند با چشمهای بسته، دستهای بسته، منتظر تا نوبتشان برسد. من هم منتظرم، بی‌آنکه حالا کسی آرنجهایم را گرفته

باشد، ایستاده‌ام. بعد تا ببینم حالا نوبت کیست از جایی بالا می‌روم. نه اشتباه نکن، دنبال طاهر نیستم، یا فکر نمی‌کنم بتوانم فرج را اینجا ببینم. فقط از جایی خودم را بالا می‌کشم، یا به فرض از روی شانه کسی سرک می‌کشم تا ببینم اینها کی هستند که یکدفعه صیحه‌ایم را می‌گیرند و می‌برند تا نوبتم را جلو ببندازند. نوبتم را هم جلو می‌اندازند و بعد برای آنکه لخت نباشم یک پتوی سربازی روی دوشم می‌اندازند، اما وقتی به خودم نگاه می‌کنم می‌بینم بالا پوشی است بی‌آستین و سنگین، نه که پارچه‌اش از متقال باشد یا گونی، نه پارچه‌اش نخی است و نازک و راه راه، راه راههای قهوه‌ای که از عرق تن صدها آدم که آن را پوشیده‌اند، از بوی تنه‌اشان سنگین است، از خاطراتی که شنیده‌اند اما فراموششان شده است. بعد باز دارم می‌روم و این چو خا یا بگیریم حوله حمام بی‌آستین روی دوشم است که می‌رسیم به لب فروشی با آن لبوهای سرخ و داغ که توی آن سرما بخار از شان بلند می‌شود. من هم دلم می‌خواهد، بیشتر هم دلم می‌خواهد یکیشان را دو مشت بگیرم تا از دای و نرمیشان بفهمم که دستهایم هنوز هستند. دو دستم را می‌کشم و می‌کنم توی جیبم، توی جیب همه آنهاست که این بالا پوش روی دوششان بوده است که یک دفعه دستم می‌خورد به چیزهایی، چیزهایی که اول نمی‌فهمم چیست، بعد که در می‌آورم می‌بینم از همان قاشق و چنگالهایی است که توی زندانها از بادی مسی یا به فرض از حلبی قوطیهای روغن نباتی می‌سازند».

گلشیری نثری زیباتر از این در عمرش ننوشته است. و به نظر من اجرای نثر در حد کمال است. و مجموعه کردن تکه‌های حسن انگیز روایت، مولای درزش نمی‌رود. خوب، این اجرای گلشیری است. ولی، این را از زبان چه کسی می‌شنویم؟

«پله‌ها چوبی بود و چرخان. پاگردی نداشت. دست بر دو نرده بالا می‌رفت. مستطیل نیمه روشن به کجا می‌رسید؟ اگر خودش می‌خواست بنویسد به جسدی می‌رساند این ابراهیم یا هر کس دیگر را. ایستاد و گوش داد. از آن پایین صدای موسیقی می‌آمد. نرم نرم انگار کسی نغمه‌ای را می‌زد و باز می‌زد با تغییرهای کوچک. فکر کرد اگر مهندس سعید ایمانی باشد نشسته بر کاناپه‌ای چرمی، مثل همان روز که بردش و لیوان پر را گرفت جلو او، چه باید بکند؟ گاهی حتی تن سرد طناب پیچ شده را در انتهای این جور پله‌ها بر تختی می‌خوابانند تا داستان برسد به آن پایان محتوم، انگار که آدم باشد یا نه، بالاخره همان می‌شود که رقم زده‌اند. پا بر لبه پله می‌مالید، دست بر نرده بودند. با اینهمه چرا او را به این اصرار و با این همه تمهید کشانده بودند به اینجا صدمش؟ بالا رفت و سر در هوای دم کرده بر



آموزش بازیگری - کارگردانی

ترجمه اختر اعتمادی
انتشارات نمایش - چاپ اول ۱۳۷۰
۱۷۹ صفحه - ۱۰۰۰ ریال

با توجه به این که بسیاری از علاقه‌مندان به رشته بازیگری و کارگردانی تئاتر در کشور ما با کمبود معلم، کلاسهای آموزشی تئاتر و کتاب و مقاله در این زمینه مواجهند، رفع این نقیصه با چاپ کتب و رسالتی در این مورد میسر می‌گردد.

کتاب حاضر، به عنوان خودآموز تئاتر غیرحرفه‌ای برای چگونگی تمرینها و نحوه اجرای نمایش طراحی شده است، و آموزش بنیادی تئاتر را از سطح مدارس تا دانشگاه دربر می‌گیرد. این کتاب شامل ده فصل به نامهای تخیل، حس، تنفس و آرامش، صدا و گفتار، بدن و حرکت، کار بر روی متن، کار با گروه، کارگردان، تمرینها، موسیقی و صدا است.

لازم به ذکر است که کتاب دارای ۲۳ بخش است که از این میان ده بخش برای ترجمه انتخاب شده، و علت این گزینش ارجحیت دادن به نیازهای موجود بوده است.

می‌دهد. به همان صورت که خواننده موقع شنیدن جمله «بخوابانش خدای از زبان درونی شیرو در کلیدر شاخ در می‌آورد که این دختر دهاتی عاشق از کجا ریتم این زبان را یاد گرفته است» - زبانی که ادبی و حتی ادبی کلاسیک است - در اینجا نیز خواننده شاخ در می‌آورد که مینا چگونه می‌تواند نثری بهتر از خود راوی نویسنده داشته باشد. البته ریتم و روال هر دو نثر، مارک خود گلشیری را دارند. یعنی گلشیری برای صداها و لحن‌های خود آدمها ارزشی قائل نیست؛ آنها را نمی‌شنود تا به آن صورت که ضرورت فرم ایجاب می‌کند بیاورد. اگر بچه چهارده ساله مثل نویسنده چهل و شش ساله حرف بزند، دیگر تاریخ وجود ندارد، فرهنگ وجود ندارد، رشد مجموعه آدمها وجود ندارد.

ادامه دارد...

حواشی - مصاحبه با هوشنگ گلشیری، آدینه، شماره ۵۱-۵۰، مهر ۶۹

2. dissantiation

3. digrestion

این کلمه به معنای انحراف از مسیر است، نگاه کنید به: کیمیا و خاک، از رضا براهنی، و نیز نگاه کنید به: آقای گلشیری تئوری رمان نمی‌داند، مقاله براهنی در آدینه شماره ۵۲، آذر ۶۹.

4. Polilogue

5. monological

تک‌گوییانه

«تخیل دوگوییانه» که اصطلاحی است از «میخائیل باختین» و در این مورد نگاه کنید به مقاله براهنی در آدینه شماره ۵۲

7. Jacques Derrida, *Acts of Literature* (Routledge, London, 1992) pp. 34-35

9. Epiphany در جویس بیشتر به معنای «مکاشفه» است.

۱۰. اینمهای در دار، صص ۸۲-۸۳



۱۱. همان، ص ۱۳۲

آورد. آن روبرو می‌زی بود و چراغ مطالعه‌ای روشن رو به سطح میز. یک صندلی هم پشت میز بود. کتابهایی هم بر میز بر هم نهاده بود. میانه اتاق سر بر آورده بود. سقف شیب داشت و از راست به چپ. چوبی بود انگار. چراغی کوچک هم این طرف به سقف بود که نه دیوار روبرو که کتابها را روشن می‌کرد. تختی هم جلو قفسه بود. قفسه سرتاسری بود. بالا آمد. پا بر پارکت کف گذاشت. باز هم قفسه بود...

گرچه اجرای این نثر به زیبایی نثر قبلی نیست، ولی دقت متمرکز بر جزئیات، آن را هم در نثر نویسی ممتاز می‌کند. توی خانه صنم بانو هستیم، در پاریس. اجراکننده این روایت خود راوی است، در واقع خود گلشیری. در حقیقت، اجراکننده هر دو نثر گلشیری است. ولی اولی قول «مینا» است، دومی قول خود راوی. دو نکته پیش می‌آید. یا باید قبول کنیم که مینا فارسی‌اش بهتر از راوی است، و یا باید قبول کنیم که مینا حرف نمی‌زند، باز هم راوی گلشیری حرف می‌زند. ولی مشکل اصلی در کجاست؟ در این که: گلشیری نثر را بصورت فونکسیونل و عملکردی نمی‌نویسد. برغم آنکه مینا قصه نویسنده نیست، چون اقتضای فرم نثر اول این است که عمیقاً حسی، پر تصویر و پرمعنا و حتی شعرگون نوشته شود، نوشته می‌شود، و اقتضای نثر دوم روایت نسبتاً عادی است. درست است که اجرای نثر نهایتاً بر عهده گلشیری بوده است، نه راوی و نه مینا، ولی چون ما هم قول از راوی می‌شنویم که جای نویسنده را گرفته و هم قول از کسانی که نویسنده نیستند، قاعدتاً باید نتیجه بگیریم که انگار مینا نویسنده‌ای است بهتر از راوی، و چنین چیزی غیر ممکن است، به دلیل اینکه نقش نویسنده را نه مینا، بلکه راوی بر عهده گرفته است. مشکل در جهان بینی زبان‌شناختی گلشیری در ارتباط با فرم قصه است. گلشیری می‌خواهد نثر خوب بنویسد، هر جای قصه که می‌خواهد باشد. این زیبایی محرز ولی بی‌اقتضا، عدم آشنایی گلشیری با استفاده از زبان در چارچوب قصه را نشان

نشر و پخش آراست

برای استانها و شهرستانها

نماینده فعال می‌پذیرد

تلفن ۲۲۲۲۰۷۸

صندوق پستی ۴۹۹۵-۱۹۳۹۵



ARAST آراست

احمد شاملو

هنوز در فکر آن کلاغم...

برای اسماعیل خوئی

هنوز

در فکر آن کلاغم در درّه‌های یوش:

□

گاهی سوآل می‌کنم از خود که
یک کلاغ
با آن حضور قاطع بی‌تخفیف
وقتی

صلوة ظهر

با رنگ سوگوار مصرش
بر زردی برشته گندمزاری بال می‌کشد
تا از فراز چند سپیدار بگذرد،
با آن خروش و خشم
چه دارد بگوید

با کوه‌های پیر
کاین عابدان خسته خوابالود
در نیمروز تابستانی
تا دیرگاهی آن را با هم
تکرار کنند؟

با قیچی سیاهش

بر زردی برشته گندمزار
با خش خش مضاعف
از آسمان کاغذی مات

قوسی برید کج،

و روبه کوه نزدیک
با غار غار خشک گلایش

چیزی گفت

که کوه‌ها

بی حوصله

در زل آفتاب

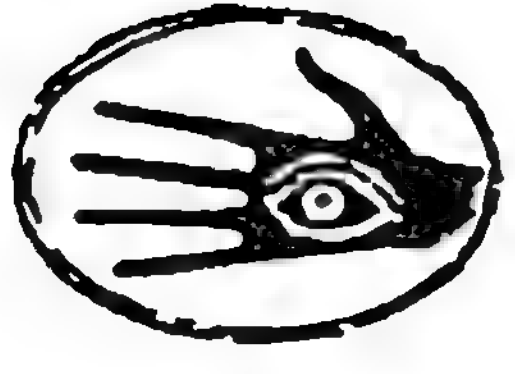
تا دیرگاهی آن را

با حیرت

در کله‌های سنگی شان

تکرار می‌کردند.





ع. پاشایی

با قیچی سیاهش...

بررسی شعر «هنوز در فکر آن کلاغم...»

دور دست‌ها

روز بود. دو تن بودند، کنار شاعر نشسته. یکی می‌گفت، یکی خاموش بود، سه تن می‌شنیدیم. یکی می‌گفت:

«کلاغ این شعر خود نیما است. برای این که او با «حضور قاطع بی‌تخفیف» اش در «دره‌های یوش» «چیزی گفت». آیا این قاطعیت حضور نیما را نمی‌رساند؟»

او چیزها گفت.

شب بود. سه تن بودیم، در کنار هم نشسته. من می‌گفتم. او هم می‌گفت. یکی خاموش بود، مثل ماهی. گفتم: راستی، چرا عبارت «حضور قاطع بی‌تخفیف» برایش مفهوم مثبتی داشت؟ گیرم حرفش درست باشد، چرا این کلاغ باید نیما باشد؟

گفت: نمی‌دانم. شاید برای این که یک «یوش» تو شعر بود. یوش، نیما را تداعی کرد و حریف به بیراهه افتاد. همین.

آن که خاموش بود، رفت. باز آمد. تلخی به مهر برد از دل. تلخی نشانده در کام. آن که خاموش بود، گفت: - تکلیف «با غارغار خشک گلویش/چیزی گفت» چه می‌شود؟ «غارغار خشک گلویش» را لابد باید شعر نیما دانست.

چند سالی گذشت.

شاعری در «۱۸۸۸» گفت:

پو...؟! شاملو...؟! تو...?!

- زاغ...?!

- کافکا و کلافگی...?!

«گاهی سؤال می‌کنم از خود که یک کلاغ تا از فراز چند سپیدار بگذرد،

با آن خروش و خشم، چه دارد بگوید» -

آه... نگر...!

باز آن کلاغ،

با قیچی سیاهش

در آسمان کاغذی مات

قوسی برید کج» -

چون من که می‌برم

شب پنجاه سالگی

قوسی کج،

از کناره شعری که زندگی ست. [۱]

□

سه تن بودیم، در کنار هم. گفتیم: عجب! این شاعر چرا خود را کلاغ این شعر پنداشته؟

پنج ماهی گذشت. یکی درباره شعر «۱۸۸۸» نوشت: «مایه گذاشتن از سخن دیگران، آنهم رندانه - از شعری که شاملو سال‌ها پیش از این به مناسبتی [؟] در رثای «نیما» به شاعر بزرگوار اسماعیل خوئی تقدیم کرده است، به سود خویش «مصادره به مطلوب» کردن یقیناً، کار دلچسبی به حساب نمی‌آید» [۲]

گفتیم: عجب! رثای نیما؟ به چه مناسبتی؟

آخر شاعر به ستوه آمد، شاید، که نوشت:

«این شعر تنها به سبب اضافه «دره‌های یوش» در ذهن پاره‌ئی منتقدان این توهم ساده‌انگارانه را ایجاد کرد که سرودی است در ستایش نیما! -

یادداشت را برای زدودن این برداشت نادرست می‌نویسم. شعر... از این اشتغال ذهنی قدیمی و دغدغه‌همیشگی آب خورده است که «بدیل ظلم هرگز عدالت نخواهد بود». خطر در آن است که غارغار خشک و بی‌معنی کلاغان تهنادر «کله‌های سنگی» تکرار می‌شود! - متأسفانه شارحان به عناصر کاملاً همگون این شعر توجهی نکردند. عناصر مشخصی چون «صلوة ظهر» و «رنگ سوگوار مصر» که از صفات کلاغ است، و مخاطبانی که «کوه‌های پیر» و «عابدان خسته خوابالود» هستند و «کله‌های سنگی» دارند چه گونه می‌تواند حضور مثبت نیما را تداعی کند؟ [۳]

دوست جوانی بعدها گفت:

«پرواز کلاغی دیده می‌شود، اما نه از زاویه‌ئی مشخص مثلاً از بالا یا از پائین، چرا که کلاغ هم بر زردی برشته گندمزار دیده می‌شود هم در آسمان کاغذی مات که مات بودن آن شاید دید غمگنانه شاعر است به آسمان. خش خش را از دو جهت می‌توان مضاعف دید. اول آن که برش هم به گندمزار می‌خورد و هم به آسمان. دوم آن که تکرار خود صدای برش باشد، یعنی غارغار و خش خش....»

در قسمت دوم، قسمت اول تکرار می‌شود به اضافه یک سوآل و یک واریاسیون روی تم اول شعر. تم اول با «هنوز در فکر...» آغاز می‌شود و تم دوم با «گاهی سوآل می‌کنم از خود...»، یعنی تم اول با طول زمان و

تم دوم با تک لحظه‌ها آغاز می‌شود.»

چندی پس از این از گوه‌رجوی فرزانه‌ئی خواندیم:

«اینجا... کوه‌ها نیز زنده‌اند و شنوا و
پیام کلاغ را دریافت می‌کنند و کلاغ
نیز چیزی می‌گوید، یعنی زبان‌دار
است.... در چنین فضائی انسان و جهان
باهم در گفت و گو هستند...» [۴]

— همه‌اش درست، تا می‌رسیم به «انسان و جهان...» آیا
تکرار غار غار خشک گلی چنین کلاغی را در آن کله‌های
سنگی می‌توان «گفت و گو»ی «انسان و جهان» خواند؟
آیا چنین برداشتی با شعر هم مطابقت دارد؟ آیا با توجه به
دو واژه «بی‌حوصله» و «با حیرت» که در همین بخش شعر
آمده چگونگی این «گفت و گو» را (که شعر به وضوح آن
را «تکرار» می‌خواند) نشان نمی‌دهد؟

مرد فرزانه جای دیگر می‌گوید: «... کلاغی که تادمی پیش
بر «زردی برشته گندمزار» می‌پرید و با «غار-غار خشک
گلوش» بر خشکی آن فضای تفته می‌افزود، پیامی دارد و
خبری خوش.» [۵]

— از خود می‌پرسم: خبر خوش؟ کدام خبر خوش؟ پیام این
کلاغ «خبری خوش» است آن‌هم با آن قیچی سیاهش؟
«با آن خروش و خشم» اش؟ شعر نمی‌گوید: «بر زردی
برشته گندمزار می‌پرید»، که اگر چنین می‌بود آن‌گاه
تصویری معصومانه می‌بود از پرندۀئی که به بی‌خیالی بر
زردی برشته گندمزاری پرواز می‌کند. اما این کلاغ «با
«قیچی سیاهش...» مرد فرزانه در باره «قیچی سیاه» فقط
می‌گوید: «تشبیه بال‌های کلاغ به قیچی سیاه...» همین!
چرا قیچی سیاه ونه چیزی دیگر؟ در این تحلیل چه آسان از
«قیچی» و «سیاه» گذشتند.

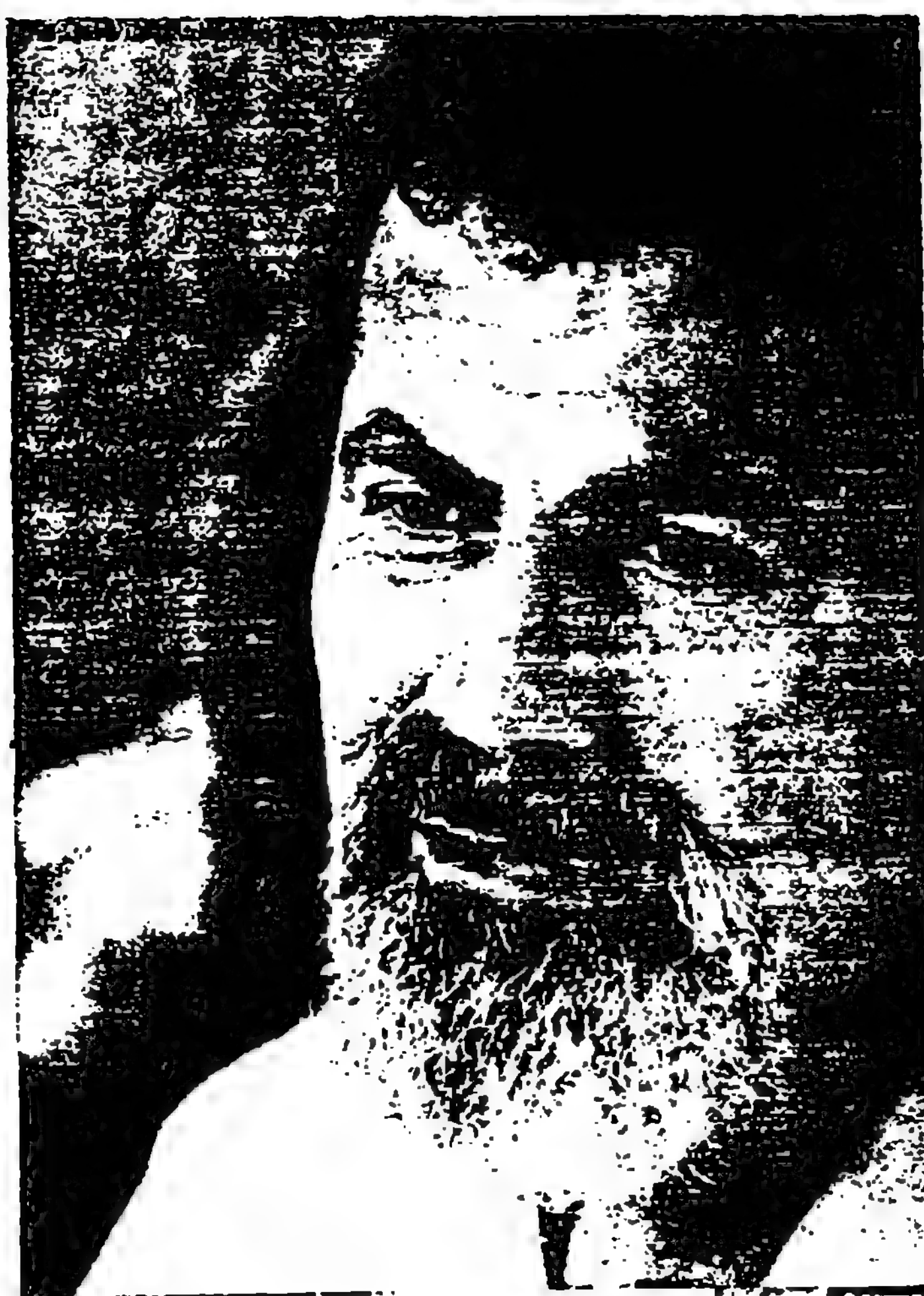
روزی دوستی از شاعر پرسید:

— این کلاغ و آن گندمزار یکی از
تابلوهای وان گوگ را تداعی
نمی‌کند؟

شاعر گفت: روزی، در گذشته دور
پای پیاده می‌رفتم یوش. کلاغی را بر
آن چشم‌انداز به شکلی که تصویری
از آن در شعر آمده دیدم، واز قضا
عکسی هم از آن گرفتم، که یکی
گرفت و پس‌نداد.

— در این صورت، آیا «دره‌های
یوش» نیما را تداعی نمی‌کند؟

— یقیناً می‌کند. بین یوش و نیما از آن
رو رابطه هست که یوش زادگاه نیما
است، اما برای من، در این شعر، این از



حد یک تداعی فراتر نمی‌رود.

— بین کلاغ دره‌های یوش و نیما چه
رابطه‌ئی هست؟

— هیچ رابطه‌ئی. این صحنه
می‌توانست هر جا اتفاق افتاده باشد.
مگر در شعر دلالتی هست که نشان
دهد میان این کلاغ و نیما رابطه‌ئی
هست؟ اگر هست باید نشان داد.
وانگهی، میان آن کلاغ و کلاغ این
شعر چه رابطه‌ئی هست؟

از خود می‌پرسم: راستی، اگر «دره‌های یوش» زادگاه
نیما است، زادگاه گندمزارها و سپیدارهای این شعر نیز
هست. چرا تداعی یوش-نیما تداعی یوش-گندمزار-
سپیدار نباشد؟ آن‌ها که دوست دارند از هر چیزی تعبیری به
دست دهند این‌جا چرا (جوهر حرکت) نیما را به صورت
گندمزار و سپیدار تداعی نمی‌کنند؟ آن کلاغ آیا نیما را در
دره‌های یوش تهدید نمی‌کند؟

باری. توصیه نمی‌کنم که خواننده این گونه تداعی‌ها را
دنبال کند. خواندن هر شعری بر داده‌های آن استوار است
نه بر داده‌های خیال‌پردازی‌های ما.

شعر را بی هیچ پیشداوری بخوانیم. ببینیم شعر، به دور
از بیراه تداعی‌های یوش-نیما، یا «پیام انسانی و خبر
خوش» چه می‌گوید.

نخست شعر را به مفردات آن تجزیه می‌کنیم تا چیزی
را از قلم نینداخته باشیم.

۱. پرسوناژها: یک کلاغ و کوه‌ها.

۲. صفات کلاغ (به همان شکل که در شعر آمده):

«با قیچی سیاهش»

«با غارغارخشک گلوش»

«با آن حضور قاطع بی‌تخفیف»

«با رنگ سوگوار مصرش»

«با آن خروش و خشم»

۳. صفات کوه‌ها:

پیر

بی‌حوصله

عابدانی با کله‌های سنگی

خسته

خوابالوده

۴. کلاغ چه می‌کند؟ «با غار غار خشک گلوش /
چیزی گفت».

۵. کوه‌ها چه می‌کنند؟ بی‌حوصله و در حالت چرت
زدن «تا دیرگاهی آن [غارغار خشک گلوش] را تکرار
می‌کردند».

۶. مکان واقعه: جایی به نام «دره‌های یوش»، و یا
صورت محدودترش: آسمان کاغذی مات، و بر فراز زردی
برشته گندمزاری که در کنارش چند سپیدار هست و چند
کوه.

۷. زمان واقعه: زل آفتاب نیمروز تابستانی.

فکر می‌کنید چیزی را از قلم انداخته‌ایم؟ پس پردازیم
به کل شعر.

هنوز

در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش:

از خود می‌پرسم: چرا با این معماری، یعنی با این
تقطیع؟ اگر می‌نوشت:

هنوز در فکر آن کلاغم

در دره‌های یوش

فرقی می‌کرد؟

خوب که در آن باریک شوی، می‌بینی یک دنیا
تفاوت هست. شاید بار اولی که این شعر را می‌خوانیم این
نکته‌ها از چشم ما پنهان مانده باشد.

اگر شعر برای‌تان شکل مبهمی به خود نگیرد پیشنهاد
می‌کنم «در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش:» را در وقت
خواندن موقتاً حذف کنید. به این شکل:

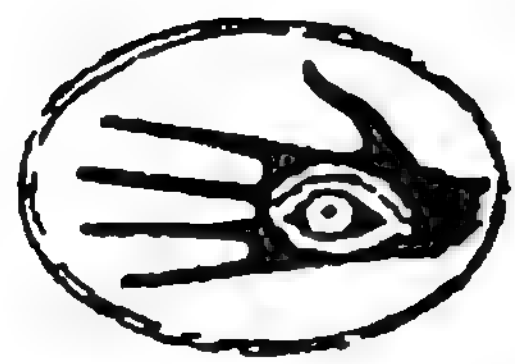
هنوز

...

با قیچی سیاهش

آن فضای اضطراب‌آلود که با «هنوز...» در دل ما
ایجاد شده بود در «با قیچی سیاهش...» تشدید می‌شود.
حال اگر در تقطیع پیشنهادی

«هنوز در فکر آن کلاغم



زندگان این شعر به شمار آورد؟

- مگر این گندمزار تفته با زردی برشته‌اش و آن سپیدارهای تفته از زندگی نمی‌گویند؟

- این زندگی در اضطرابی می‌گذرد که فقط نامی از زندگی بر آن است. حالا می‌فهمم چرا گندمزاری که آفتاب می‌نوشد و آن سپیدارها طراوتی به شعر نمی‌دهند. آن قیچی سیاه و خش‌خش‌ها و غارغارهای بی‌شمار و ... عرق سردی بر تیره پشت می‌نشیند و با خود می‌گوئی: فراموشش کن.

تصویر این کلاغ در همین چرخ زدنش بر فراز زردی برشته گندمزار در بخش دوم شعر وضوح کامل‌تری می‌یابد: با حضور قاطع بی‌تخفیف، با رنگ سوگوار مصرش، با خروش و خشمش... و بال‌های تهدیدی که روی سپیدارها هم می‌گسترده... سیاهی قیچیش در تمامی وجودش جاری است و می‌شود «رنگ سوگوار مصرش». این غارغار خشک‌گلوش (در بخش دوم) «با خروش و خشم» همراه است. چه صدای عصب‌خراشی دارد: خش خش، غارغار خشک، خشم و خروش (به توالی صداها یا و شین، خا و غین، خا و راء توجه کنید، و نکته‌ئی را هم که در باره «با» گفتیم از یاد نبریم).

آمیزه وحشت‌انگیز غارغار و غارغار در آن فضای کابوسی. دلت می‌خواهد سرب مذاق در گوش‌هایت کنی که این غوغای هراس‌انگیز را نشنوی. درینا سپیدارهای سربلند، و درینا دانه‌های زرد برشته که در آن غارغار غارغار... غارغار... سرانجام سبزی و دانگی‌شان به سترونی، و به پوکی می‌انجامد. افسوس!

آن فضای وهم‌آلود را آسمانی پوشانده که به سقفی چرک و پلشت می‌ماند. آسمانی ناواقعی، کاغذی، با رنگ دلمردگی مات. بی‌نور و پره‌راس، که در آن کلاغی بال می‌کشد، و بر زمینش بال می‌گسترده. و زمین؟ سایه‌گاه رنگ سوگوار اوست. کلاغ دیده‌ای که در آسمان آبی پرواز می‌کند، آیا این آن کلاغ است؟ درینا آن پرنده که این‌جا نیست: کلاغ آسمان کاغذی مات یش‌تر کرکس است تا کلاغ. او شوم است یا نماد شومی است. چه قدر به «غراب‌البین» می‌ماند که میان دل‌ها و جان‌های انسان‌ها جدائی می‌افکند. به «غراب» سعدی می‌ماند:

«خطیبی کریه‌الصوت خود را خوش آواز پنداشتی و فریاد بیهده برداشتی، - (با غار غار خشک گلوش؟) گفتی نعیب غراب‌البین در پرده الحان اوست.»

آیا «کلاغ» به این غراب‌البین نمی‌ماند؟

این کوه‌های پیر، با آن کله‌های سنگی، پرستندگان خسته و بی‌حوصله و خوابالوده یک غارغار خشکند که «هنوز» انعکاس دارد؟



سیال قرار می‌دهد که راه‌گریز از آن را نمی‌دانی.

چنان که گفتم، اگر از دغدغه شاعر که می‌گوید: «هنوز/ در فکر آن کلاغ در دره‌های یوش» بگذریم، شعر در واقع «با قیچی سیاهش/ بر زردی برشته گندمزار» آغاز می‌شود، که آغازی پره‌راس است. دلهره آور است. تقابلی است میان سیاهی و زردی برشته، سیاهی‌ئی که با خود چیزهای دیگری را نیز به همراه دارد، که خواهیم دید. این تقابل دل را به تپیدن شتاب می‌دهد: با آن «قیچی سیاهش» در متن برشته گندمزار چه می‌کند؟ مکانیسم برنده «قیچی سیاه»، با دو تیغه بی‌توقفش، با خش خش مضاعفش، تقابل جانکاهی دارد با سکوت بیمزده دانه‌های لرزان در متن زردی برشته گندمزار. خش خشی را که هم از قیچی سیاه و هم از آسمان کاغذی مات (به سیاه در زمینه کاغذی مات هم توجه کنید) برمی‌خیزد و یکدیگر را منعکس می‌کنند، می‌شنوید؟ «قوسی برید کج»، که می‌توانست حرکت ساده یک پرنده باشد، در متن شعر به حرکتی دلهره آور (برای گندمزار، و در بخش دوم شعر برای سپیدارها) بدل می‌شود. حضور هراس‌انگیز کلاغ («با قیچی سیاهش») در «با غارغار خشک گلوش» گسترده‌تر می‌شود. او پیش از این هراس سیال هیاهویی را که ویرانگر آرامش و سکوت است آغاز کرده بود و اکنون به آن بعد دیگری می‌دهد. آیا غارغاری که صفت «خشک» با خود دارد، به تک‌سرفه‌های مضاعف مسلولیان، و به صوتی عصب‌خراش نمی‌ماند که اشمئزاز و یبزاری‌ئی در جانت پدید می‌آورد؟ («خنده خشک» پیرمرد خنزرپنزی بوف کور را به یاد نمی‌آورد؟) «پام» چنین کلاغی چیست؟ این «خشک» در آن هوای خشک تشدید می‌شود.

فضای کافکائی (یا «پو»ئی) خاصی بر این شعر گسترده است: دره‌های غریبی است که در سراسر آن نه انسانی، یا حتا نه موجود زنده‌ئی، حضور ندارد. چنین کلاغی، با صفاتی که در شعر دارد، آیا می‌تواند «پرنده» باشد؟ آیا آن عابدان خسته خوابالود بند دوم را، که همان کوه‌های پیر بی‌حوصله‌اند با کله‌های سنگی‌شان، می‌توان

در دره‌های یوش؟

یا به صورت بی‌تقطیع آن: «هنوز در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش:» دقیق شویم می‌بینیم که در شکل اول فقط «دره‌های یوش» برجستگی می‌یابد و معنای خاصی می‌یابد، و در شکل دوم با یک جمله روزمره سروکار داریم که کاملاً از بافت یکپارچه شعر جدا است و شاید هیچ بار معنایی خاصی نداشته باشد. در این صورت جمله‌ئی است معمولی و شاید نالازم.

به آغاز بخش دوم شعر توجه کنید:

گاهی سوآل می‌کنم از خود که
یک کلاغ
با آن حضور قاطع بی‌تخفیف...

این‌جا هم تقطیع نقش حساسی دارد: در پله دوم که آمده: یک کلاغ، حضور کلاغ بخش اول عمق دیگری می‌یابد - خاصه اگر به پیشنهاد موقت حذف جمله «در فکر آن کلاغم...» عمل کرده باشید. به عبارت بعدی «با آن حضور قاطع بی‌تخفیف» توجه کنید و آن را مقایسه کنید با عبارت «با قیچی سیاهش». از دو نظر می‌توان این‌جا دقیق شد. یکی جایی است که این دو عبارت در آن آمده: هر دو در پله سوم و در شروع هر دو «با» به چشم می‌خورد. این می‌رساند که گوئی شاعر دوباره به کلاغ نگاه می‌کند و صفاتی از کلاغ را که در بخش اول نیامده بود این‌جا می‌آورد. به توصیف‌های بعدی نگاه کنیم:

با آن حضور قاطع بی‌تخفیف
با رنگ سوگوار مصرش
با آن خروش و خشم

در اول هر سه عبارت. و نیز در «با قیچی سیاهش». صوت «با» هست. این‌جا فقط به ارزش صوتی «با» نظر داریم. که بر آن دلهره و اضطرابی که با «هنوز» به جان‌مان افتاده بود تشدید می‌کند. این‌جا تقطیع است که ارزش حضور واژگان را تعیین می‌کند، و به بار معنایی آن‌ها می‌افزاید. می‌شود گفت هر تقطیعی با تأکیدها و تکیه‌های خاصش گویای شکلی از گفت و گوی شعر با خواننده است، و در هر تقطیعی صورت خاموش و عمق گفت و گوی شعر با ما، که در بارها خواندن‌مان نباید نادیده از کنارش بگذریم، بر ما آشکار می‌شود.

این‌جا «هنوز» به ضربه‌ئی با انتهای کشیده در یک قطعه موسیقی می‌ماند (که گوئی دیگر همیشه ادامه دارد). «هنوز» در آغاز هیچ باری ندارد، جز این که یک سطر، یعنی اولین پله شعر را به خود اختصاص داده. اما هر چه پیش‌تر می‌روی طنین «هنوز» یش از پیش در آفاق شعر عمق می‌یابد. وقتی می‌رسی به «با قیچی سیاهش» حس می‌کنی ضربه «هنوز» از دلهره‌ئی می‌گوید که پیرامون ما را می‌آکند و مسموم می‌کند، و ما را در موقعیتی از اضطراب

و آن یکان

در کاری بی اراده

به زمزمه‌ئی خواب‌آلوده

خدای را

تسبیح می‌گویند.

(آی‌دا درآینه، مجموعه اشعار، ج ۲

ص ۶۶۵)



غار غار خشک و پرخروش و خشم را در متن قوس کج
و خش خش مضاعف قیچی سیاه، رو به خود، می‌شنوند و
آن را «بی‌حوصله» و «باحیرت»، عابدانه و برده‌وار با هم
تکرار می‌کنند؟

آن تکرار چه پژواک هراس‌انگیز و جنون‌آمیزی دارد
که «هنوز» در تمام فضای غریب این دره‌ها طنین می‌افکند:

غارغار... غارغار... غارغار...

هنوز آن کلاغ و هنوز همان غارغار، غارغار...

تکرار پژواک، و تکرار و پژواک...

گوئی پایانی ندارد! یک کلاغ و دره‌های پُرپُر از
غارغارها و خش‌خش‌ها....

این کوه‌ها پیرینگی‌شان از چه هنگام است؟ از
«هنوز» بی‌آغاز و بی‌انجام تکرار بی‌تعمق یک غارغار
خشک؟ بی‌حوصله از چیستند؟ حیرت‌شان از چیست؟

فضای کافکائی پهراس نه این است؟ درونمایه این
شعر چیست؟ دغدغه‌ئی نومیدانه؟

چه طُرفه حکایتی دارد آفتاب: دانه‌ها را در خوشه‌های
گندمزاران زندگی می‌بخشد. اما آفتاب در این شعر چه
می‌کند؟ این‌جا چه بیهوده می‌تابد آفتاب، و چه بی‌حاصل
است: به کله‌های سنگی می‌تابد، خوابالودگی می‌آورد و
خستگی و بی‌حوصلگی، و از حیات آفتاب نشانی نیست.

حس نمی‌کنی که میان دو بخش شعر تعادل یا توازنی
نیست؟ آیا بخش دوم گونه این‌جائی و اکنونی بخش اول،
یا به برداشتی از بخش اول نمی‌ماند؟ آیا برای همین است
که آن هنوز سنگین آغاز بخش اول به گاهی آغاز بند
دوم بدل شده؟ گوئی «آن کلاغ» بخش اول حضوری
متفاوت از این «یک کلاغ» بخش دوم دارد. آیا این یک
کلاغ سایه‌ئی یا نمادی از آن کلاغ نیست؟

نه! در متن آن «هنوز» همیشه و این «گاهی» اکنونی،
شاید لحظه‌ئی حق داشته باشی به چنین برداشتی برسی، که
کلاغ گاهی سایه سیاهی از آن کلاغ هنوز و همیشه است. در
بخش دوم است که کلاغ صفات «با آن حضور قاطع بی
تخفیف» و «با رنگ سوگوار مصرش» را می‌گیرد، یعنی
هویت انسانی پیدا می‌کند - یابگو «ضد انسانی». و این،
چنان که پیش از این گفتم، کامل شدن تصویر همان یک

«مصر» در لغت به معنی کسی یا چیزی است که در
انجام دادن کاری پافشاری می‌کند، دست بردار نیست.
«مصر» وقتی کاربردی منفی داشته باشد، مثلاً به کاری
ناشایست اصرار ورزد و در آن ایستادگی کند (مثل کاری که
از این کلاغ در واژه «سوگوار» دیدیم) سمج و پررو و وقیح
است. اما در معنای عمیق‌تر، او در گوهر و سرشتش، برنده و
دارنده آن سوگ و ماتم است، جز این نیست، و جز این
نمی‌شناسد و نمی‌داند.

صفت دیگر این کلاغ «بی‌تخفیف» است. «تخفیف»
در لغت به معنی سبک کردن است (کنایه «خفت» را هم در
خود دارد). اما این واژه یک کاربرد «کتاب‌کوچه»‌ئی هم
دارد که به صورت مصدری «تخفیف دادن»، و نیز
«باتخفیف» و «بی‌تخفیف» به کار می‌رود. مثلاً کسی
کالائی را می‌فروشد و بهائی پیشنهاد می‌کند که از نظر طالب
آن کالا سنگین یا به اصطلاح گران است، خریدار می‌گوید
«بی‌تخفیف؟» و فروشنده می‌گوید «بی‌تخفیف!» یکی
دارد چاخان می‌کند و شنونده عاقل خام نمی‌شود و به او یا
پیش خود می‌گوید: «تخفیف دارد»، یا «بی‌تخفیف؟» و در
این البته ریشخندی و تحقیری پنهان یا آشکار هست. گوئی
او فروشنده کالائی است که شنونده خریدارش نیست و به
کنایه از او می‌خواهد که تخفیف بدهد، و از مقدار چاخان‌ش
بکاهد.

«بی‌تخفیف» در عبارت «حضور قاطع بی‌تخفیف» از
این کاربردهای روزمره آغاز می‌کند، ولی در همین جا
متوقف نمی‌ماند. حضور بی‌تخفیف (موقتاً صفت «قاطع»
را کنار می‌گذاریم) چه گونه حضوری است؟ حضوری
مثبت است؟ «بی‌تخفیف» شکل دیگری از همان «مصر»
است، و این «قاطع» را هم باید به همین معنای بی‌تخفیف
و مصر گرفت، و این سه واژه به یک کنش معین این کلاغ
بسط و عمق می‌بخشد. «حضور قاطع بی‌تخفیف» او را باید
در «رنگ سوگوار مصر» ش دید: او بالای زردی برشته
گندمزار و بر فراز سپیدارها (با آن سه صفت) سوگ
می‌آورد و می‌گسترد، و آنان را گوئی هرگز از او گریزی
نیست. «قاطع و بی‌تخفیف و مصر» در فضای معنائی
جدیدی که «سوگوار» به شعر می‌دهد راه به «ناگزیری»
می‌برد. این قاطعیت در اختیار بر تو می‌بندد. آیا به حضور
بی‌چون و چرای ابلیسی مرگ نمی‌ماند؟

می‌پرسیم ضرورت این واژگان کوچه‌ئی در این شعر
چیست؟ شعر به قدرت القائی این واژه‌ها در کاربردهای
روزمره‌شان نیاز دارد (واژه‌های دیگری هم از این دست در
شعر هست).

شعر اما پیشاپیش واژه‌ها و اندیشه‌ها حرکت می‌کند:
نخست حضور کلاغ حس می‌شود، یعنی در منظر ما دیده
می‌شود، و این شعر است. سپس واژه‌ها و اندیشه‌های درون
هر واژه در آن شعر شکل خاص خود را می‌گیرد، یا بهتر
است بگوئیم، به صورت خاص خود نمودار می‌شود. واژه‌ها

کلاغ است با وضوح بیش‌تر، گوئی تصویری کمابیش محو
وضوح کاملی پیدامی‌کند. و همین گونه است بخش‌های
دیگر این چشم انداز هول‌انگیز: کوه‌های بخش اول هم
در بخش دوم می‌شوند کوه‌های پیر که صفت پیر همراه
با عبارت به اصطلاح بدل «عابدان خسته خوابالود» نوعی
هویت شاید انسانی - و شاید هم ضد انسانی - به آن‌ها
می‌بخشد. نکته جالب این است که در بند اول آن کوه‌ها
کله‌های سنگی دارند اما این‌جا دیگر نیازی به آن صفت
نیست. در بند اول روی هیچ زمانی تأکید نمی‌شود، اما در
بخش دوم می‌خوانیم «وقتی / صلوٰه ظهر» و «در نیمروز
تابستانی».

- راستی چرا این کوه‌های پیر نماد ایستادگی و
مقاومت نباشند؟

- با آن کله‌های سنگی و پیری و بی‌حوصلگی و
خستگی و خوابالودگی و تکرار عبث و بی‌فرجام‌شان؟ چرا
نماد تحجر و نفی تفکر و نفی تعقل نباشند؟ کلمات را در
شعر نباید با کلیشه‌ها فهمید. در متن گفت و گوی شما و
شعر - مقصودم خواندن شعر است - که واژه‌ها هویت
می‌یابند. از این نظر در سه واژه «سوگوار» و «مصر» و
«بی‌تخفیف» این شعر دقیق شویم.

سوگوار از دو جزء «سوگ» یا «سوک» و «-وار»
ساخته شده است. سوگ در لغت به معنای اندوه است، و
پساوند «-وار» را نیز این‌جا به معنی «دارنده» و «برنده»
دانسته‌اند. امروزه سوگوار به معنای «سوگدار» است، یعنی
کسی که مصیبت و ماتمی بر او رسیده و اندوهگین است. و
معمولاً در باره کسی به کار برده می‌شود که عزیزی را از
دست داده است. آیا این «کلاغ» اندوهگین یا مصیبت‌زده
است؟ در غم و ماتم عزیزی نشسته؟ نه! او - در آن قیچی

سیاهش - عزا و اندوه می‌برد، گسترده مصیبت و ماتم
است. حضور او تهدید و بلائی است برای حیات گندمزارها
و سپیدارها.... حالا این را همراه کنید با «مصر».



شاعر... بگذریم» اما دیگر نه. کیست او که هنوز در فکر آن کلاغ است؟ کیست او که هراسان هراس عصب سوز آن قیچی سیاه است؟ این «من» کیست؟ او را که از یاد نبرده‌اید؟

«اما تمامی جان شعر و معنای غائی آن در همین پرسش است، پرسشی که پاسخی به دنبال ندارد و شاعر همچنان و برای همیشه پرسان در برابر پرسش خویش می‌ایستد.» [۹]

به طور ندانسته و خود به خود می‌آیند و معمولاً هم از معنای روزمره‌شان فراتر می‌روند. و بی‌شک در این موقعیت سرشت این «کلاغ»، در یک لایه، یا در یک لایه خواندن، با این صفات «بازاری» همخوانی دارد. می‌خواهد شما حضور سمج او را - نه حضور مفهومیش را - در کنار تان حس کنید. کلاغی بالای گندمزار تان سایه‌ئی سیاه انداخته و زردی برشته‌آن را به سیاهی - که هم در «رنگ سوگوارش» و هم در «قیچی سیاهش» حس می‌کنی - تهدید می‌کند....

- آیا در این شعر واژه‌ئی هست که به اصطلاح بار مثبتی داشته باشد؟

- به طور بالقوه، گندمزار با زردی برشته‌اش، و آن سپیدارها. البته با توجه به آنچه پیش از این در باره گندمزار و سپیدارها گفتم، و در چنان فضای سهمگینی!

- در آخر بخش اول آمده «تکرار می‌کردند» و در آخر بخش دوم هم «تکرار کنند». مثل این که از این دور تکرار بی‌فرجام امید خلاصی نمی‌رود!

بینیم گوهر جوی دانا در باره این پرسش که شاعر در آن گاهی از خود می‌پرسد... چه می‌گویند. می‌نویسند:

«هم چنان و برای همیشه؟» مرد فرزانه چه سرنوشت محتوم و چه لزوم غم‌انگیزی برای شاعر رقم زده‌است! آیا آن «قیچی سیاه» هول‌انگیز با آن خش خش مضاعفی که گوئی حیات گندمزار را به نیستی تهدید می‌کند، و غار غار خشک گلوئی که چشم به راهی زردی برشته گندمزار را به نومیدی می‌برد، پرسشی است که شاعر را از آن رهائی نیست؟ آیا این آن «پرسشی» است «که پاسخی به دنبال ندارد...»؟

- اگر چنین می‌بود، این نومیدانه‌ترین پرسش بود و نفی هستی آدمی!

- اگر چنین باشد، چه سرنوشت غم‌انگیز و لزوم بی‌گریز هولناکی برای انسان آزاده رقم زده‌ایم! چنین مباد!

راستی، داشت یادم می‌رفت. گفته بودم «اگر از دغدغه

پانویس‌ها

۱. محمد حقوقی، شعر ۱۸۸۸، دنیای سخن ۲۴ بهمن ۱۳۶۷.

۲. در حاشیه شعر «۱۸۸۸»، دنیای سخن ۲۷ خرداد - تیر ۱۳۶۸، ص ۱۱.

۳. احمد شاملو، مجموعه اشعار، کانون انتشاراتی و فرهنگی بامداد، آلمان ۱۹۸۹، ج ۲ ص ۱۱۵۶.

۴. داریوش آشوری، در پی گوهر شعر، کتابنمای ایران، ۱۳۶۶، ص ۱۷۱.

۵. همان، ص ۱۷۱-۱۷۲.

۶. همان، ص ۱۷۲.



فصلی از کتاب انگشت و ماه ناشر انتشارات باغ‌آینه

مؤسسه انتشارات نگاه و انتشارات زمانه
منتشر کرد:

هوای تازه

احمد شاملو

مجموعه منتخب شعر (۱۳۲۶ تا ۱۳۳۵)
فروش در کلیه کتاب‌فروشیهای تهران
و شهرستانها
خیابان فروردین، انتشارات نگاه
تلفن ۶۴۰۸۹۷۱

مؤسسه انتشارات نگاه و انتشارات زمانه
منتشر کرد:

ابراهیم در آتش

احمد شاملو

اثر شاعر سترگ و برجسته معاصر
فروش در کلیه کتاب‌فروشیهای تهران
و شهرستانها
خیابان فروردین، انتشارات نگاه
تلفن ۶۴۰۸۹۷۱

نخستین رمان برجسته و رئالیستی ادبیات
معاصر ایران
فروش در کلیه کتاب‌فروشیهای تهران
و شهرستانها
خیابان فروردین، انتشارات نگاه
تلفن ۶۴۰۸۹۷۱

مؤسسه انتشارات نگاه منتشر کرد:

شوهر آهو خانم

علی محمد افغانی

چند اصطلاح ادبی

آنچه در زیر می‌آید تعریف چند اصطلاح ادبی است به عنوان مسطوره‌ای از یک فرهنگ تفسیری و یا واژگان نقد ادبی. فکر تهیه چنین مجموعه‌ای زمانی پیدا شد که به اتفاق آقای هوشنگ گلشیری و خانم آذر نفیسی بر آن شدیم که به سرمایه‌ناشری از بخش خصوصی کار مشترکی را صورت دهیم و تهیه و گردآوری یک فرهنگ جامع در زمینه اصطلاحات نقد کلاسیک و جدید کاری بسیار و سوسه‌انگیز می‌نمود. مقدمات و مواد فراهم شد و کار نیز سه چهار ماهی پیش رفت تا آن که بنیه مالی ضعیف ناشر ما را از ادامه آن بازداشت و جمعمان خود به خود پراکنده گشت. حاصل آن ایام مقادیر زیادی برگه و یادداشت (سهم خود اینجانب) بود که روی دستم ماند که فکر کردم در بهترین حالت جز بخشی از مواد خام چنان فرهنگی نمی‌تواند باشد و به همین دلیل آنها را دور نریختم و از آن به بعد هرگاه که دقت و فرصتی دست داده به تکمیل و تنقیح آنها پرداخته‌ام.

اما چاپ پاره‌ای از اصطلاحات فراهم شده پیش از آن که کل کار به صورت مستقل و کامل درآید، پیشنهاد سردبیر این مجله بوده است و می‌توان آن را یک اقتراح ادبی تلقی کرد. بدین صورت که، در صفحات این مجله هر بار چند واژه بحث‌انگیز و یا غیر بحث‌انگیز مطرح می‌شود و اگر نقدی و نظری درباره آن از طرف خوانندگان رسید بر عهده سردبیر است که آن را در همین صفحات چاپ کند.

در گردآوری و ارائه مطالب این فرهنگ کوشیده‌ام تا آنجا که ممکن است از دایره تنگ و بی‌خاصیت تبعات آکادمیک فاصله بگیرم و هر واژه یا اصطلاح را نه تنها با در نظر گرفتن سابقه آن در ادب کلاسیک فارسی که با در نظر گرفتن کاربرد دقیق و نقش فعال آن در ادب معاصر (شعر و داستان) تشریح و تعریف کنم. از فرهنگهای خارجی منبع نیز آن اصطلاحاتی برگزیده شده است که واژگان مهم و اساسی نقد را تقریباً در همه زبانها و فرهنگها تشکیل می‌دهند. در باب روش کار همین اشاره کافی است.

کنش

action

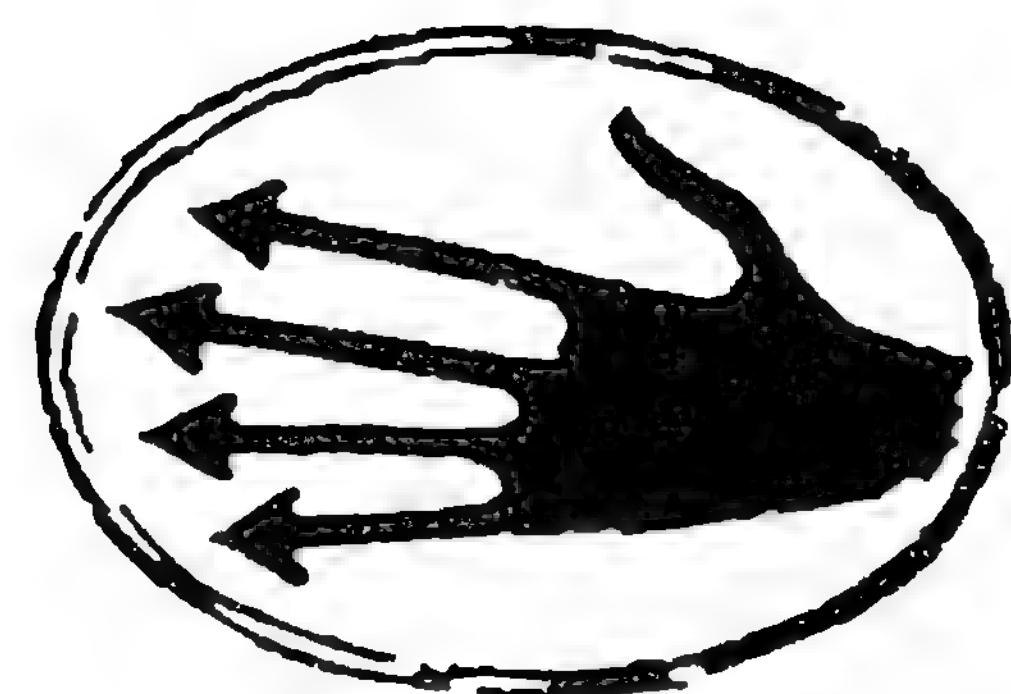
در قالب شخصیت خود را نشان می‌دهد (جای بحث است و منتقدان تا کنون پاسخ مشخصی به این پرسش نداده‌اند).

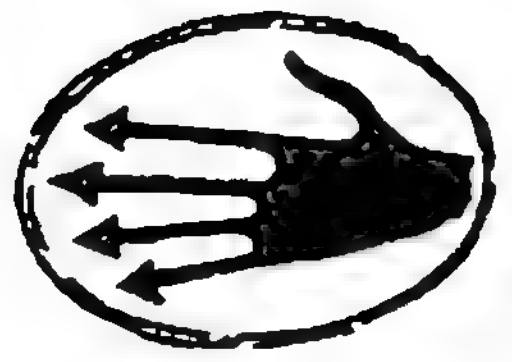
سلسله رویدادها در یک داستان؛ خط داستانی (به زبان اهل سینما) در نمایشنامه، رمان، داستان کوتاه، شعر روایی و غیره؛ سلسله رویدادهایی که طرح را در داستان شکل می‌دهند.

کنش عنصری بنیادین در داستان است و می‌تواند به دو صورت بیرونی (فیزیکی) یا درونی (روانی) باشد. کنش درونی زاینده بر خورد و کشمکش اراده و خواسته‌های شخصیتها در داستان است. برای مثال، در هاملت اثر شکسپیر اگرچه به کنش بیرونی در حد اعلاي آن بر می‌خوریم - در واقع هاملت از این لحاظ یکی از غنی‌ترین آثار کلاسیک است - اما این کنش بیرونی بر آیندی است از کنشی درونی که شک و تردیدهای هم هاملت و هم کلادیوس آن را شکل می‌دهد. میان این دو ستیزی سیاسی - روانی جریان دارد که پیشامدهای تراژیک اثر زاینده آن است. درباره این که کنش بیرونی (که در طرح خود را نشان می‌دهد) بیشتر اهمیت دارد یا کنش درونی (که

آکادمیک، academic دانشگاهی

برای اصطلاح آکادمیک چهار معنا می‌توان بر شمرد: الف) آنچه مربوط به مکتب افلاطون در فلسفه است، مربوط به آکادمی یا آکادimia (باغی در نزدیکی آتن که افلاطون و پیروانش در آنجا درس می‌گفتند و از این رو پیروان افلاطون را آکادمیان یا فلاسفه آکادمیایی می‌خوانند و نیز از همین روست که امروزه نهاد آموزشی در سطح عالی را آکادمی می‌نامند)؛ ب) شخص فاضل یا اثری فاضلانه؛ ج) نوشته‌ای که در آن قواعد انشا بیش از خلاقیت اهمیت داده شده باشد؛ د) اثر معمولی و کم اهمیت. اصطلاح آکادمیک را به مفهوم (ب) و (د) برای تخفیف و تحقیر به کار می‌برند.





شاعر یک مثل معروف را در شعر خود اقتباس کرده‌اند:

ز ناپاک زاده مدارید امید
که زنگی نگردد به شستن سپید

فردوسی

ملاست کن مرا چندان که خواهی
که نتوان شست از زنگی سیاهی

سعدی

اقتباس در کار بست امروزین آن اغلب یادآور آثار نازل ترجمه و گونه‌ای تحریف و تلخیص است و نمی‌توان آن را دقیقاً معادل بازسازی به کار گرفت. با این حال، اقتباس در بهترین حالت خود می‌تواند نوعی بازآفرینی باشد و این واژه را می‌توان به همین معنا به کار گرفت.

مغالطه عاطفی affective fallacy

اصطلاح مغالطه عاطفی را دبلیو. ک. ویسمات و ام. سی. بیردسلی در ادبیات معاصر باب کردند و معنای آن خلط شعر است با نتایجی که از آن به دست می‌آید؛ به خصوص نتیجه و تأثیر عاطفی شعر. به تعبیر آنان در کتاب تمثال کلامی (۱۹۵۴) هر گونه ارزیابی شعر بر این مبنا و به طور کلی موضوعات پیرامونی همانا نادیده انگاشتن خود شعر به مثابه موضوع اصلی داوری و ارزیابی ادبی است. مغالطه عاطفی را در مورد آثار منشور نیز می‌توان به کار برد.

شعر انتزاعی، شعر مجرد abstract poetry

گونه‌ای شعر که در آن واژه‌ها نه به اعتبار معانی قاموسی و متداولشان، بلکه به لحاظ تأثیر وزن، اشتراکات صوتی و لحن و آهنگشان به کار برده شده است. شعر انتزاعی از این لحاظ با نقاشی انتزاعی قابل مقایسه است که در آن اثر نه از راه بازنمایی اشیاء، بلکه از ترتیب و آرایش رنگها و اشکال معنا پیدا می‌کند.

در ادبیات معاصر فارسی پاره‌ای شعرهای رؤیایی، بهرام اردبیلی و بیژن الهی را می‌توان شعر انتزاعی خواند، برای مثال این شعر از بیژن الهی را:

پشت بوریای حجامت، نفس از پر طبل ترین لحظه
پس از رگباری در میان صبح و گل شیپوری/ که
ناقوس عشق بود/ خاکستری مشعوف، به دری که
سایه‌های طلایی را بر پله‌های تیمارستان/ چون
شیهه‌ای لرزاند/ از بال هاروت به شعفی تبعید شد/
که خستگی را طعمه ما می‌کرد.



تلمیحات پیچیده از ویژگیهای شعر معاصر است. منظور «سرزمین هرز» اثر تی. اس. الیوت آکنده از تلمیحات پیچیده دینی، اساطیری، فرهنگی و ادبی است. در ادبیات معاصر فارسی نیز به تلمیحات گوناگون بر می‌خوریم:

و هر شام

چه بسا که «شام آخر» است

و هر نگاه

ای بسا که نگاه یهودایی

شاملو

که اشاره دارد بر شام آخر عیسا با حوار یونش و خیانت یهودا. یا:

جوبار شیر رفته فرهاد

از فرق بیستون

در پای قصر خفته شیرین

بغداد شرمسار

از دار آسمانی منصور عشق

در سفر جلبتای من

محمد حقوقی

که تلمیحی دارد بر داستان شیرین و فرهاد و نیز بردار کردن منصور حلاج.

افلاطون و پیروانش در آنجا درس می‌گفتند و از این رو پیروان افلاطون را آکادمیان یا فلاسفه آکادمیایی می‌خوانند و نیز از همین روست که امروزه نهاد آموزشی در سطح عالی را آکادمی می‌نامند؛ (ب) شخص فاضل یا اثری فاضلانه؛ (ج) نوشته‌ای که در آن قواعد انشا بیش از خلاقیت اهمیت داده شده باشد؛ (د) اثر معمولی و کم اهمیت. اصطلاح آکادمیک را به مفهوم (ب) و (د) برای تحقیر و تحقیر به کار می‌برند.

بازسازی، بازنگاری، اقتباس adaptation

انتقال یک اثر از یک زمینه ادبی یا هنری به زمینه‌ای دیگر. برای مثال، رمان یا نمایشنامه‌ای می‌تواند به صورت یک فیلم سینمایی یا یک سریال تلویزیونی بازسازی گردد. بازسازی مستلزم آن است که شخصیتها، کنش و تا آنجا که ممکن است زبان و لحن و حال و هوای اثر اصلی در روایت بازسازی شده حفظ شود. بازسازی با بازآفرینی تفاوت دارد از این لحاظ که در بازآفرینی یک اثر اساس آفرینش اثر دیگری می‌شود که موجودیت مستقل و خاص خود را دارد.

برای این مفهوم در ادبیات معاصر فارسی از واژه اقتباس نیز استفاده شده است. اقتباس در اصل لغت به معنی برگرفتن روشنایی و آتش است و در ادب کلاسیک فارسی اصطلاحی است به معنای آوردن آیه، حدیث شعر یا مثلی معروف در نظم و نثر. گاهی ممکن است بخشی از آیه یا یک حدیث و یا یک شعر نقل شود و مراد تمامی آن باشد. در مثالهای زیر دو

allusion

تلمیح

تلمیح در لغت به معنای به گوشه چشم نظر کردن و اشاره کردن است و در اصطلاح ارجاع یا اشاره‌ای است به واقعه‌ای یا چهره‌ای تاریخی، ادبی، اساطیری و مذهبی در ضمن کلام. به تعریف دیگر تلمیح اشاره‌ای است که در شعر یا نثر به دانسته‌های تاریخی، اساطیری، فرهنگی و ادبی خواننده می‌شود. در شعر فارسی از دیرباز این صنعت فراوان به کار رفته است:

به منجنیق عذاب اندرم چو ابراهیم

به آتش حسراتم فکند خواهنددی

شهید بلخی

که تلمیحی دارد به در آتش افکندن ابراهیم خلیل الله. نیز این شعر خاقانی:

از اسب پیاده شو، بر نطح زمین رخ نه

زیر پی پیلش بین، شهادت شده نعمان

که سوای اشارات به بازی شطرنج و اصطلاحات آن، همچنین تلمیحی دارد به واقعه تاریخی سرنگون شدن نعمان سوم پادشاه حیره به دست خسرو پرویز پادشاه ساسانی. در غزلهای حافظ زیباترین و گویاترین تلمیحات را می‌توان یافت:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود

شرمی از مظلومه خون سیاوشش یاد

که تلمیحی دارد به داستان سیاوش در شاهنامه، یا:

ما قصه سکندر و دارا نخوانده‌ایم

از ما به جز حکایت مهر و وفا مهرس

بیت بالا را سوای تلمیحی که به اسکندر و دارا (دو شخصیت اساطیری) در مصرع اول دارد، دارای تلمیح دیگری نیز دانسته‌اند؛ در مصرع دوم به قصه «مهر و وفا» که موضوع منظومه‌های عاشقانه‌ای پیش از زمان حافظ بوده است.

صنعت تلمیح را اگرچه در تعریف آن گفته‌اند که اشاره‌ای است در طی کلام به آیه، حدیث یا شعر و مثل مشهور یا قصه‌ای معهود، اما نباید با اقتباس (به مفهوم کلاسیک آن در ادب فارسی) یکی دانست. در اقتباس تمامی یک آیه، شعر، حدیث یا قصه در کلام آورده می‌شود یا اگر بخشی از آن می‌آید به گونه‌ای است که تمامی شعر با آیه یا حدیث اقتباس شده به ذهن خواننده متبادر می‌گردد. اما تلمیح فقط اشاره‌ای است لطیف به دانسته‌های خواننده و از رهگذر تداعی آن دانسته‌ها و لذت حاصل از این تداعی است که معنای سخن دریافت می‌گردد. برای مثال در این بیت خاقانی:

پرویز کنون گم شد، ز آن گمشده کمتر گوی

زرین تره کو بر خوان، رو «کم ترکوا» بر خوان

اشاره به خسرو پرویز و تره‌های طلایی که بر سفره می‌نهاد، تلمیح است و «کم ترکوا» اقتباس و بخشی از آیه‌ای از قرآن: «کم ترکوا من جنات و عیون...» به معنای چند فرو گذاشتند از رزان و چشمه‌ها... (الرخان، ۲۵). در ادب کلاسیک فارسی تلمیح را تملیح نیز گفته‌اند.

هنر و علم

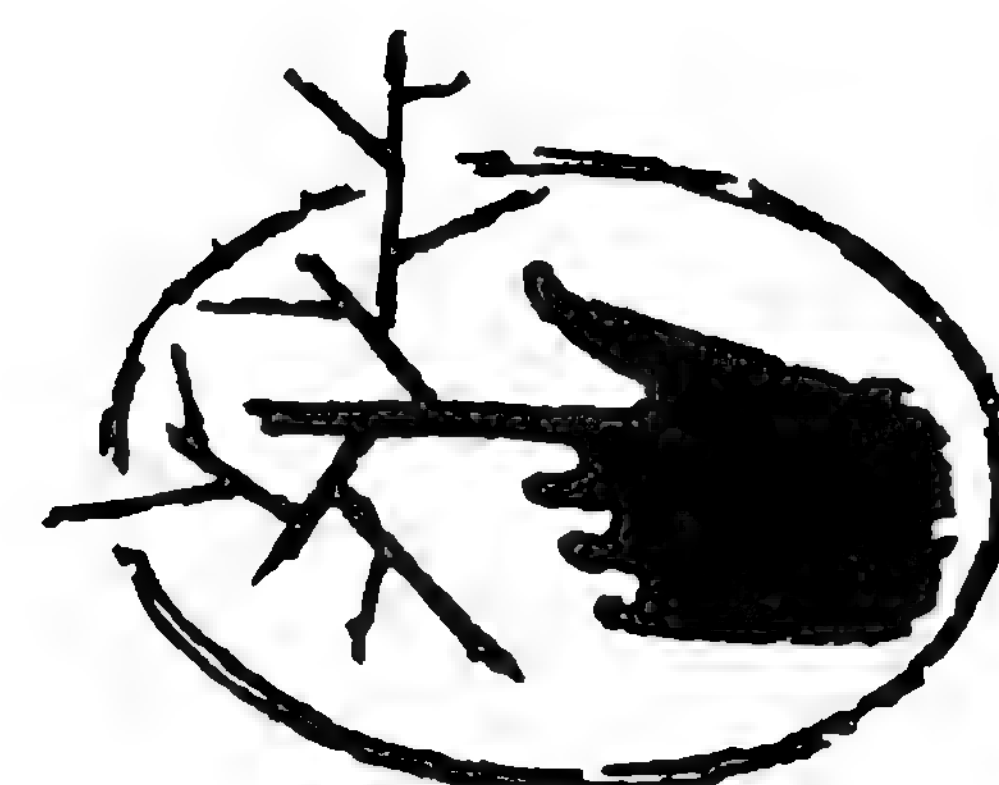
(۲)

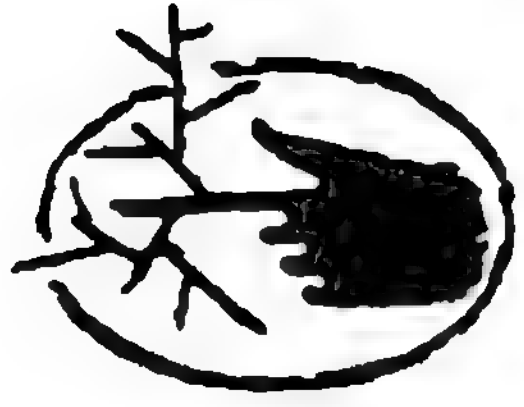


عمومی «دماپویایی» انجامید. بررسی پیچش‌های ماهیچه‌های قورباغه و پیلای ولتایی سبب کشف قانون الکتریسیته شد که پایه ساختار ماده به‌شمار آمد. برای همان پرسش‌های کل‌گرا که از آنها در آغاز چشم‌پوشی شده بود، پاسخ‌های معقولی به‌دست آمد. رویکردی که کل‌گرا نبود دستاوردهایی کل‌گرایانه به ارمغان آورد. ویژگی کل‌گرایانه بصیرت‌های علمی با ویژگی‌های اسطوره و دین و هنر تفاوت بسیار دارد. نخست آن که مستقیم دربرگیرنده آنچه که به‌طور عادی روح، احساس ارباب و پریشانی، جاه‌طلبی، و اعتقاد راسخ به‌درست و نادرست خوانده می‌شود، نیست و تنها پدیده‌های فیزیولوژیکی و روانشناختی ملازم با این واقعیت‌ها را دربرمی‌گیرد. منظور از ویژگی کل‌گرایانه، وحدت پدیده‌های طبیعی بیرون از «روح» آدمی است. تفاوت دیگر که به‌اندازه تفاوت نخست اهمیت دارد آن است که بینش‌های علمی همواره آزمودنی و پذیرای بهبود و دگرگونی‌اند. هرگام تازه که به‌سوی بینش‌های گسترده‌تری برداشته شود حقیقت بزرگتری را که در پدیده‌های بی‌شمار نهفته بر ما آشکار می‌سازد و بر ارزش گام‌های پیشین می‌افزاید. آفریده‌های علمی برخلاف آثار هنری، قائم به‌نفس نیستند و نمی‌توان آنها را به‌صورت هستی‌های جداگانه درنظر گرفت. این آفریده‌ها اجزای ساختمان واحدی هستند که به‌صورت

سنت کل‌گرا که بر کلیت تجربه‌ی آدمی تأکید دارد با تولد علم طبیعی دگرگونی مهمی یافت. دوره جدیدی آغاز شد. مردم به‌جای تلاش کردن برای دستیابی به حقیقت کامل، به پرسش‌های محدود درباره جهان طبیعت بسنده کردند. دیگر کسی نمی‌پرسید، ماده چیست؟ زندگی چیست؟ و ماهیت جهان چیست؟ پرسش‌ها به‌صورت: «آب چگونه در لوله روان می‌شود؟» و «سنگ چگونه به‌سوی زمین سقوط می‌کند؟» و «چه عاملی خون را در رگ‌ها به‌جریان می‌اندازد؟» درآمد پرسش‌های کلی به‌نفع پژوهش درباره پدیده‌های جداگانه، که دستیابی بر نتایج مستقیم و روشن را آسانتر می‌کرد، به‌کنار نهاده شدند.

بعد معجزه بزرگ روی داد: از بررسی نظامدار تعداد بسیاری از پدیده‌های منفصل که روابط آنها در نگاه نخست آشکار نبود، بینشی ژرف از ساختار بنیاد طبیعت به‌دست آمد. چشم‌پوشی از کوشش برای به‌چنگ آوردن «حقیقت مطلق» و پیگیری انواع تجربه، ثمر داد. هرچه پاسخ به پرسش‌های محدود، عامتر و عامتر شد، خودداری و پرهیز پاداش بیشتری یافت. مطالعه اجسام متحرک به‌پیدایش مکانیک جرم‌های آسمانی و درک جهانی بودن قانون «گرانش» انجامید. پژوهش درباره اصطکاک و گازها به‌تدوین قانونهای





□ در هنر هم چیزی مانند بنای جمعی دستاوردها وجود دارد.

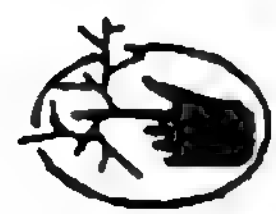
□ موتسارت بدون هایدن و پیدایش موسیقی باروک نمی توانست آهنگهایش را بنویسد. شوبرت و برامس بدون بتهوون، شوبرت و برامس نمی شدند.

□ هنر میکل آنژ بر شالوده هنر یونانی و دوران آغازین نوزایی استوار بود.

است که به صورت تجربه شخصی به افراد دیگر منتقل یا از طرف آن افراد تجربه می شود. اما نگره های علمی در مورد کارکردهای طبیعت، کلیتی به حساب می آید که از انبوه تجربه های ویژه مستقیم یا نیابتی و اندیشه های خلاق تعداد بسیاری از افراد منتزع می شود. دیگر افراد، این نگره را به منزله یک هستی ذهنی عمومی و غیرشخصی دریافت می کنند. اثر هنری در وجود کسانی که دریافت کننده آن هستند احساس هایی شخصی چون شادی و اندوه و ولایتش معنوی و افسردگی تراژیک برمی انگیزد که جزء اساسی پیام اثر به حساب می آید.

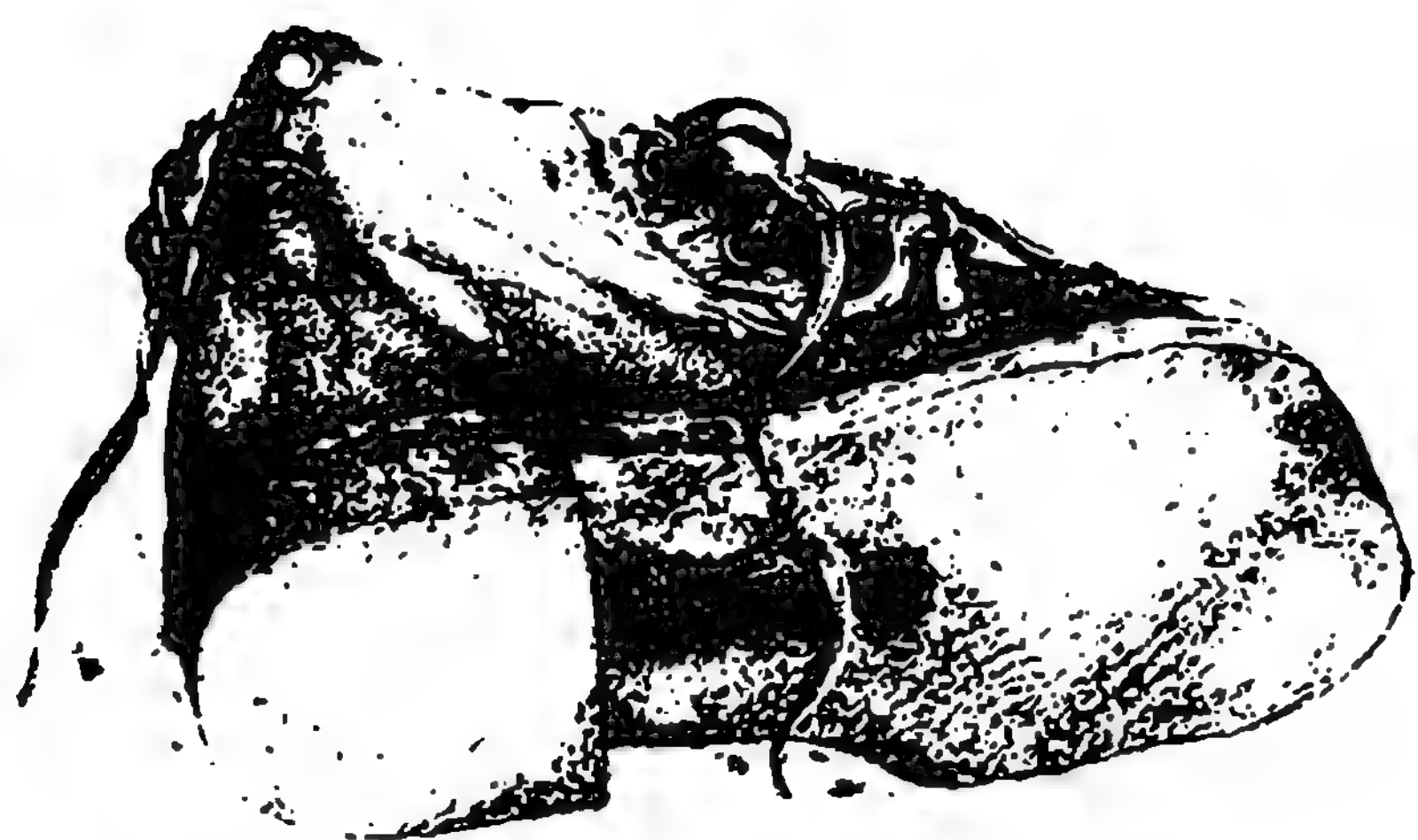
بارها گفته اند که نقش شهود، عامل مشترک علم و هنر است. در علم کمتر پیشرفتی بدون ادراک شهودی اندیشه ها یا روابط پنهان صورت می گیرد.

البته در هنر، شهود نیروی اساسی به پیش برنده خلاقیت است. اما ویژگی های شهود علمی و هنری همواره با هم یکی نیست. درست است که نخستین جرعه هر اندیشه یا نخستین منظره از یک وحدت بزرگ با آذرخش توضیح ناپذیری از بصیرت به ذهن دانشمند می رسد که به الهام هنری شباهت دارد؛ اما در بیشتر موارد، شهود علمی از نوعی اشراف ناخودآگاهانه یا نیم آگاهانه بر دانش موجود یا ارتباط میان مفاهیمی که آگاهانه دریافت نشده اند، سرچشمه می گیرد. هر بصیرت علمی شهودی باید پیش از تبدیل شدن به جزئی از ساختمان علمی، از لحاظ عقلی معتبر شناخته شود. برعکس، شهود هنری، ابزار اصلی آفرینش است و نیازی به اثبات اعتبار ندارد. شهود هنری، فرمانروای عالی است و برترین مصداق داوری درباره قالب و سبک و اسلوب و فراتر از آنها به حساب می آید.



ادامه دارد ...

ترجمه ی علی معصومی



و عکاسی متمایز می کند. هر تغییر در شیوه ارائه، به دگرگون شدن محتوای اثر هنری می انجامد. نمی توان اثر هنری را بدون فروکاستن از میزان تأثیر آن بازگویی کرد یا توضیح داد. یاد می آید که یکبار معلم ادبیات ما از شاگردان خواست که یکی از شعرهای گوته را «به زبان خودمانی» تکرار کنیم. چه خواست مضحکی! در ترجمه هم با همین اشکال روبه رو می شویم. پیداست که ترجمه برای دستیابی ما به منابع ادبی که بدون ترجمه دست نیافتنی می مانند ضروری است. اما شعر یا رمان ترجمه شده نمی تواند همان تأثیری را داشته باشد که این آثار به زبان اصلی بر مخاطبانی که در آن زبان غوطه خورده اند، دارد. تفسیر و تحلیل در ژرف تر کردن تأثیر اثر اصلی مؤثر است، اما نمی تواند جانشین خود اثر شود. ضعف تفسیر محتوای اثر هنری به ویژه در موسیقی آشکار می شود.

وضعیت در علم تفاوت بسیار دارد. آفریده اصلی دانشمند یعنی نخستین انتشارهای اندیشه او را گروهی از دانشمندان چند سالی می خوانند و می پذیرند. این انتشارات بعد برای مورخان علم وانهاده می شود. جزء مهم هر آفریده، محتوای آن است که در بیشتر موارد در ارائه های بعدی که معمول کار مؤلفان دیگر است از تأثیر بیشتری برخوردار می شود. چه بسا که آفریننده اصلی نگره تازه از اهمیت آن نگره و ارتباط آن با حوزه های دیگر آگاهی کامل نداشته باشد این آگاهی به زمان نیاز دارد. به عنوان مثال امروزه، هر دانشمندی بخواهد با کار اینشتین آشنا شود و ارج آن را بشناسد باید به جای مطالعه اصل مقاله های اینشتین کتابهایی چون «گرنش و کیهان شناسی» نوشته استیون واینبرگ^۱ را بخواند. در هنر، وضعیت به کلی متفاوت است چون همواره اصل اثر به صورت مؤثرترین نماینده محتوای خود می نماید. برتراند راسل می گوید: «در هنر بدون نبوغ نمی توان کاری شایسته انجام داد، اما در علم حتی قابلیت های متوسط هم می توانند در تحقق دستاوردهای برجسته، سهم باشند».

شاید اگر موسیقی و هنرهای نمایشی را در نظر بگیریم بتوانیم در عالم هنر، قرینه ای مانند وضعیت علم بیابیم، چون در این دو هنر، نحوه اجرا به منزله تفسیری است که می تواند معنا و اهمیت اصلی اثر را دگرگون سازد و بهتر یا بدتر کند.

عامل دیگر عبارت است از تأثیر عاطفی آفرینش های علمی و هنری. اثر هنری نماینده یک هستی شخصی

جمعی به دست دانشمندان برپا شده است و اهمیت و قدرت آن بر پایه کلیت سهمها استوار است. در زبان آلمانی این نکته را

Das Weltbild der Naturwissenschaften

می خوانند که نمی توان آن را ترجمه کرد. نیوتن می گفت: «من بر شانه غولها ایستاده ام»، کار او هم مانند کار اینشتین و دیگر دانشمندان بزرگ، تنها چند سنگ بر سنگهای این ساختمان واحد افزود، البته این چند سنگ، بسیار بزرگ بود و در جاهایی اساسی کار گذاشته شد.

باید بگوییم که در هنر هم چیزی مانند بنای جمعی دستاوردها وجود آورد. سنتی هست که از یک دوره به دوره بعد می رسد. موتسارت بدون هایدن و پیدایش موسیقی باروک از عهد باخ و هندل نمی توانست همین آهنگ ها را که از او مانده است بنویسد و شوبرت و برامس بدون بتهوون، شوبرت و برامس نمی شدند. هنر میکل آنژ بر شالوده هنر یونانی و دوران آغازین نوزایی استوار بود. اگر چارچوب فرهنگی دوران پیدایش اثر هنری را در نظر بگیریم، آنرا بهتر می شناسیم. هنر از خاک فرهنگی می روید که با آفریده های پیشین بارور شده باشد. از این لحاظ هنرمند هم «بر شانه غولها ایستاده است».

هنر در برابر علم

فرهنگ علمی از بسیاری جهات با فرهنگ هنری متفاوت است. چند نمونه مهم از این تفاوتها را بررسی می کنیم: حالتی وجود دارد که می توان آنرا پیشرفت علمی نامید. شکی نیست که ما امروز بیشتر از روز پیش می دانیم. نظریه گرنش اینشتین از نظریه گرنش نیوتن به «حقیقت» نزدیکتر است. اگر نیوتن امروز زنده بود خیلی راحت و شاید با شور و اشتیاق می پذیرفت که نظریه اینشتین نسبت به نظریه خود او گامی به پیش است (این ادعا را به دشواری می توان اثبات کرد اما همه دانشمندان آنرا قبول دارند). اما در هنر نمی توان چنین پیشرفتی را پیدا کرد. هیچ دلیلی مبنی بر بهتر بودن مجسمه سازی گوتیک از مجسمه سازی رومی یا پیشرفته تر بودن هنر زافائل از هنر آغاز سده های میانی، یا برتری مالر بر موتسارت در دست نداریم. اما به درستی می توان گفت که هنر با گذشت زمان به سوی پیچیدگی می رود و ابزارهای بیان و ارائه متنوع تر و بفرنج تر و تو در توتر می شود. در علم هم گرایش مشابهی می بینیم که به افزایش میزان بینش و شناخت از طبیعت بستگی دارد.

پیچیدگی افزایش یافته هنر می تواند به پیدایش دامنه گسترده تری از موضوع ها و تنوع بیشتری از شکلهای خلاق بینجامد، اما دشوار بتواند به نیروی ارائه هنری قوی تری منجر شود.

تفاوت شاخص دیگر میان هنر و علم با تمایز میان محتوا و فرم ارائه سر و کار دارد. جدا ساختن این دو عنصر در هنر بسیار دشوارتر از جداساختن آندو در علم است. شیوه ارائه محتوا در هنر نقشی اساسی دارد و در واقع همین نکته است که هنر را از توصیف محض

رفتار بزرگان موسیقی با موسیقی



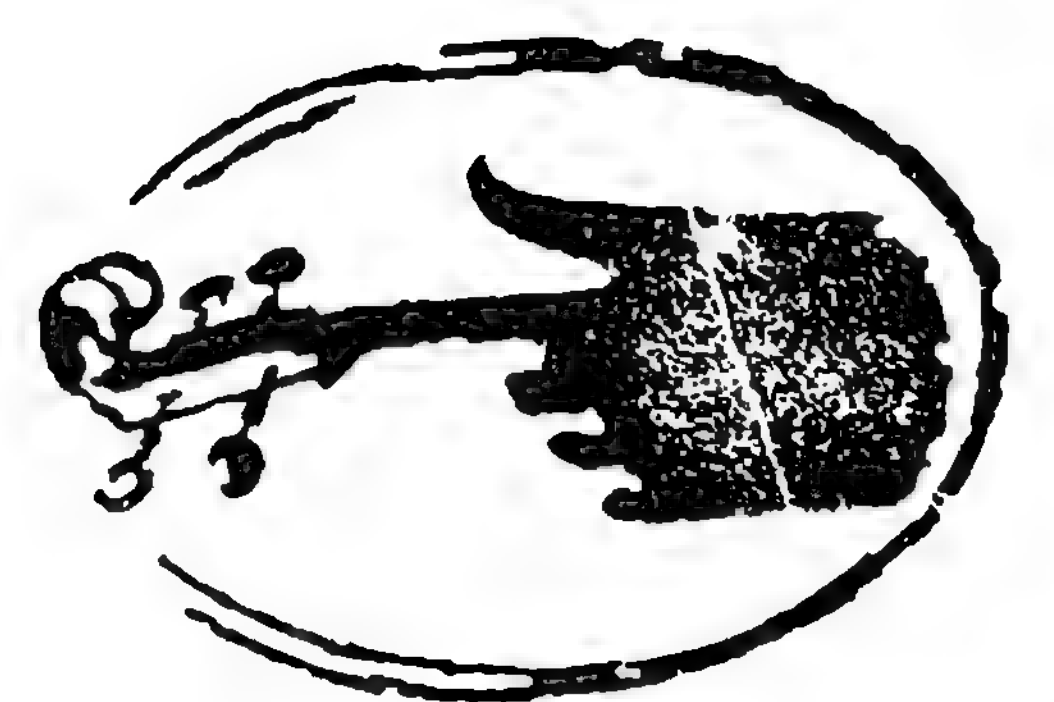
می‌دانیم بخش عظیمی از جمعیت کشور هم اکنون در پوشش دهها رادیو و تلویزیون از کشورهای همجوار قرار دارند. و ساکنان این شهرها و روستاها هر زمان که اراده کنند به هر نوع موسیقی و فیلم و سریال دسترسی خواهند داشت. بی آنکه بشود با تهدید و تنبیه و یا حتی نصیحت و وعده و وعید آنرا خاموش کرد. و می‌دانیم که به زودی ماهواره‌ها بقیه جمعیت جاری کشور را تحت پوشش قرار خواهند داد. در این صورت چه ابزاری برای مقابله فرهنگی در اختیار داریم؟ آیا همچنان می‌شود با این دست مایه‌های حقیر، این ملودی‌های تکراری و کسل‌کننده و مرثیه‌وار، نسل جوان این کشور را که دیگر نمی‌توان وارث «فرهنگ مبتذل ستم شاهی» خواند، قانع کرد. نسلی که امروز حدود نود درصد از نوار کاست خام را با دست آوردهای هنرمندان ایرانی و خارجی مقیم مغرب زمین مصرف می‌کند. و در شناخت و تقلید از آنان چنان پیشرفته است که گوی سبقت را در جمیع جهات از آن‌ها ربوده است. بی آنکه بشود ایرادی به آنان گرفت. ظاهراً این نمودی است از آنچه تهاجم فرهنگی نامیده می‌شود.

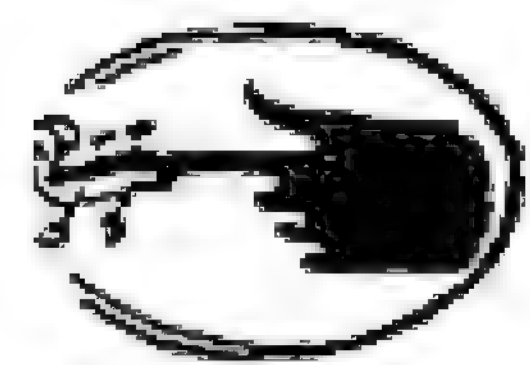
چرا کسی به فکر نیست؟ چرا جز حرف و حدیث در کار نیست؟ چرا این تصوّر بر ذهن و اندیشه مسئولان هنری این مملکت حاکم است که هر آنچه آنان می‌اندیشند حقیقت مطلق است و لاغیر؟ و چرا از این همه اشتباه که منجر به ویران کردن باورهای هنری مردم به موسیقی ملی شده درسی نمی‌گیرند؟ مقوله هنر موسیقی ابعاد گسترده‌ای دارد که پرداختن به آن در بضاعت حقیر این قلم نیست. اما

در دو روز پی در پی، در میان برنامه‌های کسل کننده و آرشویی و اغلب ترجمه رادیونی دو مطلب کمابیش یکسان شنیدم. خبری که به طنز بیشتر شبیه بود.

خلاصه خبر از این قرار بود که اخیراً دانشمندان زیست شناس پس از تحقیقات و تجربیات گسترده به این نتیجه قطعی رسیده‌اند که موسیقی در رشد و شکوفائی گیاهان بسیار موثر است. و اثر موسیقی کلاسیک بر رشد و شکوفائی گیاهان بسیار مطلوبتر از موسیقی جاز و پاپ است. این دانشمندان پس از آن که انواع گیاهان را تحت فرکانس‌های مختلف صوتی قرار دادند، این نتایج را به دست آوردند که موسیقی با فرکانس‌های کم بر گیاهانی با برگ‌های پهن و موسیقی با فرکانس‌های بالا بر گیاهانی با برگ‌های باریک اثر بیشتری دارد.

قبلاً هم در مورد اثرات مثبت موسیقی مناسب در کودک موجود در رحم مادر شنیده بودم و در این شرایط نگاهی اجمالی به موسیقی در ایران و کارگزاران رسمی و غیر رسمی آن که در طول این سال‌ها که به فراخور توش و توان خویش با تبری بر دست ضربه‌های هولناکی بر پیکر بی رمق آن وارد کردند، شاید عبرت آموز باشد. اعمال و رفتاری که حاصل آن این شد که امروز می‌بینم و این خود در برابر آنچه در راه است بسیار ناچیز خواهد بود و چه سهمناک خواهد بود آینده، اگر چشم‌ها باز نشود و به فکر گوش‌ها نباشد. نگاهی اجمالی به موسیقی و فراز بالنده و فرود غم زده‌اش در طول این سال‌ها. شاید فرصتی برای تجدید نظر در برنامه ریزی‌های آینده باشد. با این توجه که





برف بهاری

یوکیو میشیما
غلامحسین سالمی - سمیا صیقلی



برف بهاری

یوکیو میشیما

غلامحسین سالمی - سمیا صیقلی

نشر قطره - چاپ اول ۱۳۷۱

۶۸۲ صفحه - ۵۸۰۰ ریال

برف بهاری نخستین بخش از اثر مشهور چهارگانه میشیما به نام دریا، فصلخیزی است. میشیما پس از به پایان بردن این اثر دست به خودکشی این خویش می‌زند.

«برف بهاری نه تنها یکی از برجسته‌ترین رمانهایی است که در ادبیات غنی ژاپن دیده می‌شود بلکه یکی از شاهکارهای درخشان و مان‌نویسی روزگار ما شناخته شده است و منتقدین آن را با رومئو و ژولیت مقایسه کرده‌اند.»

داستان در توکیو ۱۹۱۲ و «در محافل وابسته به دربار سلطنتی و اشرافیت کهن رخ می‌دهد» و بیان عشق کیوکی، پسر خانواده اشرافی و روبه‌زوال مائوگانه به ساتوکو دختر خانواده آیاکورا است. او با همان شدت که ساتوکو را عاشق است از وی نیز دوری می‌جوید، و میان این دو نیرو قوا گرفته است.

گفتنی است که کتاب حاضر بهترین

متن فارسی در شناخت میشیما را به‌عنوان مقدمه داراست و این از ویژگی‌های خوب آن است.

در شماره‌های آتی زندگی و آثار یوکیو میشیما نقد و بررسی می‌شود.

از واپس مانده خون این حرفه فربه شدند و خط بطلان برانگیزه کار فرهنگی کشیدند. این روند تا سال‌ها ادامه داشت. سال ۶۸ هنوز اوج پر فروشی بود. ۵۱ درصد سهم پر فروشی در برابر ۴۹ درصد سهم خام فروشی!

در سال ۶۹ تعداد عمده‌فروشان نوارهای پر شده یکی پس از دیگری تعطیل شد به طوریکه در اوایل سال ۱۳۷۰ کل پر فروش به حدود ۲۲ درصد رسید و سهم نوار خام به ۷۸ درصد و اخیراً طی یک نظرخواهی از نمایندگان فروش در تهران و شهرستان‌ها این نتایج دهشتناک به دست آمده که ۱۱ درصد به زحمت و کلی منت و احتیاط متقاضی نوار پر شده بوده و ۸۹ درصد تقاضای نوار خام داشته‌اند. لازم به تذکر نیست که اکثر غریب اتفاق نوارهای خام برای تکثیر و توزیع نوارهای وارداتی از خارج مصرف می‌شود.

در این سال‌ها توزیع کنندگان فربه شده از فروش سرسام‌آور نوار خام رغبتی به پخش نوارهای تولید شده در ایران ندارند. و در همین سال گذشته دو سه عمده فروش نوار پر شده به خام فروشی تغییر شغل داده‌اند. وارد کنندگان نوار خام که عمدتاً از دلال‌های سابق بوده‌اند، امروز به برکت درآمدهای بادآورده از راه تجارت این ابزار فرهنگی، تجار متمدن و کلان سرمایه‌ای شده‌اند که حتی حاضر به مذاکره با تهیه کنندگان آثار صوتی درباره فروش مستقیم به آنان نیستند. آنان از طریق واسطه‌های خود به دنبال دلال‌های پولدار پشت شهرداری و لاله‌زار هستند تا کاست گران شده به وسیله آنان پس از گذشت چندین دست به تولید کنندگان آثار صوتی برسد، اغلب این نوارهای خام در خدمت کسانی قرار می‌گیرد که از لوس آنجلس وارد می‌شود و با گشتی کوتاه در خیابان ولیعصر، میدان محسنی، پشت شهرداری، لاله‌زار، و همه خیابان‌های شلوغ تهران و شهرهای بزرگ و کوچک ایران سمفونی کورال «نوار تازه فلان و بهمان» را می‌شنوید که در همه جا در ترنم است.

آنچه در این سال‌ها دردناکتر از همه این حرف هاست، رفتار بزرگان موسیقی با موسیقی است. در میان این شمار قلیل استادان آواز و آهنگسازی و رهروان آنان در کشور پهناوری چون ایران با بیش از ۵۰ میلیون، که شمارشان از انگشتان دو دست نمی‌گذرد، هیچ اتفاق و اتحادی نیست که آشکار و پنهان عناد و جنگی فرساینده در جریان است. از روزی که آن استاد آواز با توسل به پارتی و بهره گیری از قل و زنجیر عاملان فروش نوار پر شده را بازداشت کرد و تا مبالغی از آنان نگرفت رضایت نداد، در واقع به نوعی از اخاذی دست زد، به ویرانی هنر خود اقدام کرد. و نیز از زمانی که آن آهنگساز بی اعتقاد به آواز به خاطر کسب تیراژ به جای خدمتی فرهنگی در تربیت یکی از این همه رهروان آواز خیلی سرافراز زیر سایه صوتی مزور و فریبکار خزید، تیشه به ریشه خود زد. آنچنان که آن بزرگ دیگر با جلای وطن، در امریکا با خود کرد. و این همه خدمت نه خیانت به موسیقی و اختلاف و ادعا،

بررسی آن از بُعد اجتماعی و علل فراز و فرود آن در این دوره سیزده ساله و بحث پیرامون چند و چون کالائی به نام «نوار مادر» که تولیدی بساز و بفروش‌های هنری است و در مناقصه‌های خصوصی و عمومی بی توجه به پشتوانه یا ذهن هنری سرمایه گذار به بالاترین قیمت به فروش می‌رسد تا با بهره گیری از شیوه‌های بی‌ترحم عرصه رقابت تجاری میان ناچیز بازماندگان خوش باور موسیقی ملی توزیع شود. امکان بحث بسیار وجود دارد.

از سال ۵۸ شروع می‌کنم. از آن سال تاکنون چه بر سر موسیقی و تمام دست اندرکارانش که نیامد، کسانی که در شرایط تازه فرصت و جایی برای ماندن نیافتند بار سفر بستند و راهی دیار فرنگ شدند. و در اروپا و امریکا با دایر کردن کله‌پزی و نانوائی سنگگی و عرضه لواشک آلو، با دایر کردن انواع و اقسام رادیو و تلویزیون‌های مدار باز و بسته کانون‌های گرم ایرانی تدارک دیدند و تا دلتان بخواهد خواننده و آهنگساز تولید و توزیع کردند.

همزمان با این حرکت‌ها در آنروزها موسیقی به کلی ممنوع شد و مأمور قلع و قمع موسیقی و دست اندرکارانش کسی بود که پیش از آن خود کارگزار تولید موسیقی به آن سبک و سیاق‌ها بود، با بهره گیری از امکانات دایره منکرات هر آنچه خواست انجام داد.

برای رهائی از دشواری‌های بسیار آن شرایط به اتفاق تنی چند از تولید کنندگان نوار کاست که باور داشتیم این مقوله امری است فرهنگی است و نه منکرانی، راهی وزارت ارشاد شدیم تا با تأسیس مرکزی برای حمایت قانونی از این حرفه، از تعرضات غیرقانونی و نظریات شخصی افراد مسئول و غیرمسئول مصون باشیم و سرانجام مرکز سرود و آهنگ‌های انقلابی به شکلی دیگر زیر نظر معاون هنری وزارت ارشاد پا گرفت و البته بعدها به این نتیجه رسیدیم که ای کاش پایمان می‌شکست و به دنبال تأسیس چنین مرکزی نمی‌رفتیم.

بخش دولتی را گلایه‌ای نباید باشد. چرا که مدیران می‌دانند چند صباحی نوبت آنان است و در قیاس اجتماعی به شکلی می‌تواند توجیه پذیر باشد. اما در مورد کارگزاران اصلی موسیقی، آنان که اغلب با عشق به این راه گشاینده شده‌اند. چه باید گفت آنانی که جملگی مدعی پویائی در راه فرهنگ و هنر متعهد این کشور بوده‌اند، این به اصطلاح عاشقان هنر چرا چنان تیشه که نه، با بمب‌های دست ساز به جان بی‌رمق موسیقی این مملکت افتادند.

برای آنکه بعد فاجعه را تا مغز استخوان درک کنیم. با زبان آمار می‌گوییم که خدشه ناپذیرتر است. در سال ۵۸ و ۵۹ تقریباً ۹۸ درصد نوارهای وارده با تولیدات داخلی تکثیر و توزیع می‌شد. از سال ۶۰ با شدت گرفتن تمیزی این در صد قوس نزولی گرفت در این سال‌ها با تخصیص نوار دولتی به کارهای تولیدی فصلی تازه باب شد. به این شکل که برای دریافت نوار خام سهمیه‌ای، ناشران بسیاری چون قارچ روئیدند.



بالا تر از عشق

بری منصور
شبانگ - چاپ اول ۱۳۶۹
۱۲۰ صفحه - ۷۰۰ ریال

بالا تر از عشق داستان بلندی است در ۱۳ بخش که با نثری ساده و راحت نوشته شده است.

میس بتی در جواب دکتر خنده‌ای کرد و گفت: دکتر رایت، باور کن که هنوز هم آمادگی رفتن به قصر را ندارم. چه می‌شود کرد؟ رویم زیاد است! اما دلم به حال شماها می‌سوزد که هر چند وقت یکبار باید وجود مرا در اینجا تحمل کنید و کلی به تعمیرات داخلی بهر دزدید و آنوقت روانه‌ام کنید تا باز بعد از مدتی به سراختان بیایم و روز از نو، روزی از نو، اما راستی، دکتر، زیاد هم سخت نگیرید، کلیه هر کسی ممکن است چرک بکند و بی‌مصرف بشود. این ربطی به...

سرانجام سبب شد تا آواز خوانان مدعی خودکفا بشوند. و آهنگسازی را تجربه کنند، و چون در این عرصه بی‌در و پیکر مباشر و ناظر و منتقدی نیست، همه آنان آهنگساز هم شده‌اند و در این گستره بی‌مرز بی‌شرمی یکی از این جماعت در نهایت فروتنی گفته است. «ما خودمان یک پا بتهوون شده‌ایم، هم آهنگ می‌سازیم، هم می‌نوازیم و هم می‌خوانیم» در عرصه‌ای چنین خالی با هنرمندانی بی‌تعهد به هنر و خدمتگذار و متعهد راستین دلار و مارک و پوند و انواع و اقسام ارز، حتی در شرایط نامساعد ناسزاگوها و اتهام‌ها و گاه زیر باران گوجه‌فرنگی گندیده؛ و این سازمان‌های اداری همیشه در حال تغییر و همیشه در حال اتخاذ تدابیری خود ساخته و اغلب نادرست و کارگزاران فرهنگی اغلب بساز و بفروش، کار به اینجا رسیده که همه چیز با وزش نسیمی ویران خواهد شد. چراکسی را جرات و شهامت پذیرش حقایق نیست؟ امروز بیش از هشتاد درصد نوار خام وارداتی با نوارهای پر شده از خارج تکثیر می‌شود. هزینه تولید نوار مادر آنچنان افزایش یافته که تهیه‌کنندگان فرهنگی قادر به سرمایه‌گذاری در این راه نیستند؛ چرا که کارگزاران آواز و موسیقی در هیأت بساز و بفروش و با حقنه کردن کارهای تکراری به خلق‌الله باور آنان را به مسخره گرفته‌اند و چنان شد که تیراژ ۴۰۰ هزار عددی استادان! امروز به زحمت از مرز ۳۰ هزار می‌گذرد. آن مردم کجا شدند! آن عشاق موسیقی، آن کارمند و کارگری که با پرداخت حقوق و دسترنج یک روز یک کاست می‌خرید تا روحش را آرامش بخشد.

قضیه آنقدر حاد شده که صدای توزیع‌کنندگان نوار کاست که بر حسب قاعده در شمار بخش تجاری این امر فرهنگی هستند نیز درآمده و یکی از آنان در مورد شرایط حاکم بر نوار کاست پر شده در ایران می‌نویسد. «واژه‌های کلی، کلمات چند پهلوی، ملودی‌های شلوغ و بی‌سروته، ریتم‌های مغشوش، سلوهای تکراری و نازا، ارکسترهای ناهمگون که به زور هارمونی به شاگردان کلاس اول مدرسه تبدیل می‌شوند، ظاهرسازی‌های زیبا ولی بی‌هیچ درکی از زیبایی شناختی هرگز خاستگاه هنری را نمی‌تواند فریب دهد. جامعه در چنین وضعیتی چاره‌ای جز نامحترم شمردن هنرمند در برابر ندارد.

احساس فریب خوردن، احساس به حساب نیاوردن، احساس دون انگاشته شدن، و در یک کلام تحقیر جوشش هنری که در هر صبح در آهنگ گامهای فرد انسانی متجلی است. حاصلی جز پناه بردن به هنرفروشان و مطربان هنرمندنا ندارد. جامعه کوشنده در پی چیزی که او را بفهمد، احساسات و ادراکات او را دریابد سینه‌خیز می‌رود، ولی از فرط خستگی در هر نقطه‌ای که امنیتی موقت احساس کند می‌ماند. و این فاجعه همچنان ادامه دارد...»

دوستی اهل قلم در رد ارتقای رشد کیفی موسیقی در ایران می‌گفت حاضر است شرط ببندد همین امروز نه فلان خواننده زن یا مرد، که به «آغاسی» اجازه فعالیت بدهید خواهید دید که استادان موسیقی با آن

همه ادعا و تقاضاهای میلیونی برای ده دقیقه آواز خوانی و نوازندگی، به نان شب محتاج خواهند شد. تهاجم فرهنگی از اینجا آغاز می‌شود از جایگاه خلاء فرهنگی.

اگر کارگزاران موسیقی، این استادان انگشت شمار به جای انجام رسالت واقعی خویش همچنان در بُرج عاج بنشینند و برای ایرانیان خارج از کشور و البته نه از جهت خیر خواهی و وطن دوستی، که به خاطر یک مُشت دلار و مارک و پوند برنامه ریزی کنند، اگر مسئولان به جای اتخاذ تصمیمات اساسی و حیاتی برای موسیقی همچنان به صدور بخشنامه‌های ویران‌ساز و بی‌اثر پردازند، اگر به جای دشوار کردن شرایط برای تولید و ایجاد زمینه‌های مساعدی برای رشد و شکوفایی این هنر و رفع نیازهای روحی جوانان و بزرگسالان، صد البته با ضوابط فرهنگی کشور و درک ضرورت‌های فرهنگی مورد نیاز در ارتباط با جهانی که در تمام زمینه‌ها با آن شریک و یک کاسه هستیم، مدام تهدید و تنبیه را وعده فرمائید آینده از این نیز دشوار تر خواهد شد و آنچه تهاجم فرهنگی نامیده می‌شود با ابعادی گسترده‌تر از راه خواهد رسید.

در آغاز به قدرت و وسعت و هجوم امواج مخابراتی که اکنون در مرزها و فردا در سراسر کشور حاکم خواهد بود، اشاره کردم و با نقل قولی منصوب به ظاهر شاه واپسین پادشاه افغانستان این گفتار را به پایان می‌برم. نقل است ظاهر شاه ضمن نطقی در واپسین روزهای سلطنت خود با مُشت‌های گره کرده گفت: «ما زیر بار زور نمی‌رویم» در این لحظه از جابجائی بعضی از سفرای خارجی هشدار می‌دهد: «مگر این که زور بسیار بُر زور باشد» و خیلی خوب می‌دانیم که امواج بسیار بُر زورند!



سازمان حروفچینی کامپیولیزی کلید

آماده هر گونه خدمات حروفچینی

با صداها فونت فارسی و لاتین

خیابان ظفر،

خیابان عمرانی، خیابان آرش،

پاساژ آرش، طبقه دوم

تلفن: ۲۲۷۹۷۶۶

آلبر کامو

جستاری در باره‌ی موسیقی

نیچه و موسیقی



رستگارکننده، جانی در اساس بدبین پنهان است که بدبینی را برای خود ممنوع کرده. واقعیت آن است که در لجاج او در خوشبینی چیزی زورکی وجود دارد. خوشبینی او به نوعی مبارزه‌ی دایمی در برابر نومیدی است. و این به اعتقاد من جذاب‌ترین جنبه‌ی این چهره است که بی این جذابیت نیز شگفت‌انگیز است.

آنچه مرا به این باور مطمئن‌تر می‌کند، نخوت عظیم نیچه است، نخوتی همانند لاک که از سرشت حساس او به عنوان شاعر و هنرمند محافظت می‌کند. و چرا این نخوت را پاس نداریم؟ مگر نه آنکه بهای نخوتش را با تنهایی‌اش پرداخت؟

پیش از این گفتم که استتیک نیچه دو جنبه دارد: یک جنبه بر اندیشه‌های شوپنهاور عمل می‌کند و جنبه‌ی دیگر، برعکس، بخشی از این اندیشه‌ها را نفی می‌کند. نخست به شرح جنبه‌ی اول و مهم‌تر می‌پردازم، جنبه‌ی که به ویژه در تولد تراژدی باز می‌یابیم.

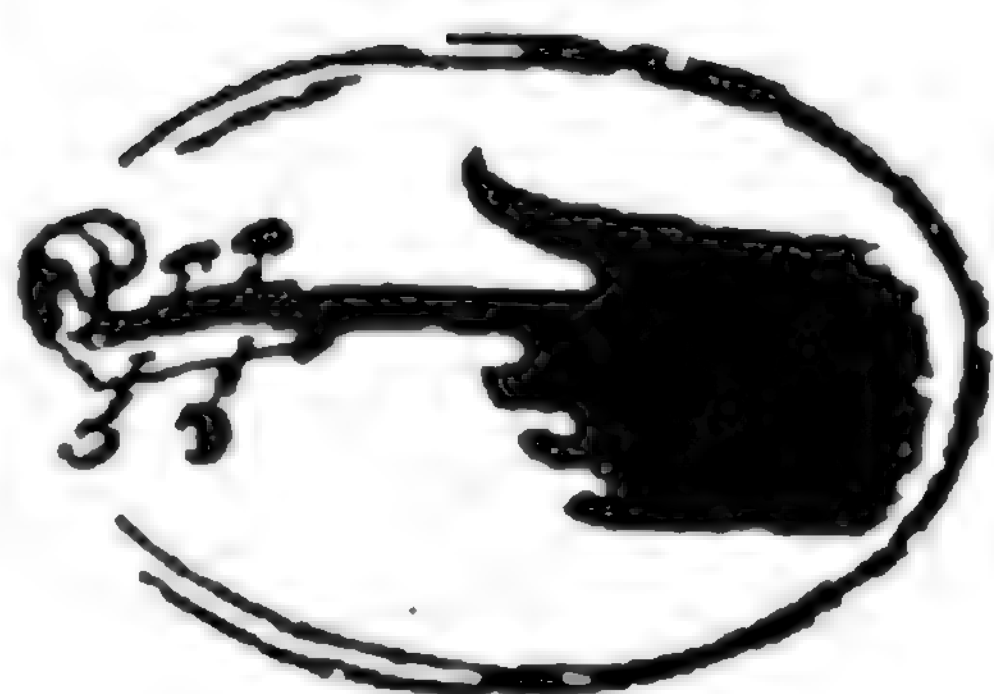
نیچه از گرایش‌های طبیعی انسان (در کتابش، یونانیان) آغاز می‌کند تا به نتیجه‌گیری‌اش برسد. راستی هم این نکته انکارناکردنی است که ما رویا را خوش داریم و دوست داریم زندگی‌ی خیالی و صد بار زیباتر از واقعیت داشته باشیم. در اینجا است که حس می‌کنیم



تصور نمی‌کنم به شرح فلسفه‌ی عام نیچه نیازی باشد. شهرت این فلسفه بیش از اندازه عالمگیر است. این نیز ناگفته نماند که درک‌ها و تفسیرهای بیش از اندازه غلط از فلسفه‌ی نیچه حتا از این فلسفه نیز عالمگیرتر است: بسیاری کسانی که فلسفه‌ی او را که به جز جهشی یگانه و بر خاسته از بذل شور زندگی نیست، خودمدارانه خوانده‌اند، البته امروزه ارزش راستین فلسفه‌ی نیچه آشکار شده است.

با این همه، این را یادآور شویم که اگرچه نیچه از همان جایی آغاز کرد که سرآغاز شوپنهاور بود و اگرچه از شوپنهاور بسیار الهام گرفت، اما به ارزش‌هایی واژگون ارزش‌های شوپنهاور رسید. شالوده‌ی سرآغاز کار هر دو آن‌ها رنج بود. اما شوپنهاور از رنج به معنویتی دموکراتیک رسید و نیچه به معنویت آریستوکراتیک ابرمرد. شوپنهاور به بدبینی سترون رسید و نیچه به خوشبینی مبتنی بر سرمستی رنج.

در همینجا درنگ کنیم. به اعتقاد بسیاری نیچه خوشبین است. باور شخصی من این است که انسان هنگام خواندن کتاب‌های نیچه به این فکر می‌افتد که نکند در پس فراخوان‌های بسیار زیبا و بسیار شاعرانه‌ی او به رنج



اسپهای خالدار

ویلیام فاکنر



ترجمه احمد اخوت

اسپهای خالدار

ویلیام فاکنر

احمد اخوت

نشر فردا، چاپ اول ۱۳۷۰

۱۸۲ صفحه، ۱۴۰۰ ریال

فاکنر کتاب حاضر را در طی سالها به اشکال گوناگونی منتشر ساخته، نخستین بار طرح این رمان به سال ۱۹۲۹ در نشریه اسکریپتورز درج شد و در سال ۱۹۳۱ به عنوان بخشی از رمان دهکده انتشار یافت، در سال ۱۹۴۰ کاملترین متن با عنوان دهکدهها به نام کتاب چهارم رمان دهکده به چاپ رسید و سرانجام در سال ۱۹۶۱ به عنوان رمانی مستقل و با نام اسپهای خالدار و به همراه دو رمان کوتاه دیگر یعنی پرمود و خرم منتشر شد.

اسپهای خالدار، بیان زندگی فلم استوپس است که بعد از جنگ داخلی آمریکا یک روز سر و کله اش در محله فرانسوی که در جنوب شرقی یوکاناواتونا [اقلیم خود ساختن فاکنر] پیدا می شود. او که «جوانی است نه اش» گنده و کم حرف با چشمانی به رنگ آب را که... با شیوه ای زیر کانه و زیر جلی موفق می شود دکان بقالی، مزرعه پنبه و دکان آهنگری را به چنگ آورد.»

نیازمند آنیم که فردیتمان را از یاد ببریم و با کل بشریت همسان شویم. این همان چیزی است که نیچه آن را آپولونیسم می نامد. یعنی نیاز به دگردیسی واقعیت با رویا. این شکلی از خلسه است که آپولون خلسه گر نماد آن است. اما غریزه یی دیگر نیز همزمان راهبر ماست، غریزه یی که دیونوسوس، ایزد پاره پاره شدن، نماد آن است. این غریزه ی دیونوسوسی ما را در سرمستی یی و استین غرق می کند و موجب می شود که فردیت خاص خودمان را از یاد ببریم. همایش این دو غریزه مسبب می شود هر آنچه را در هستیمان رنج آور است فراموش کنیم. مردم یونان پیش از هر قوم دیگری این نیازها را حس کردند. در باور نیچه می توان دو گرایش را در نبوغ یونانی دید. یونانیان نخست می کوشند در دیونوسیسم غرق شوند و سپس برای رام کردن این حرکت نخستین به آپولونیسم مترصد می شوند. راستی هم که پس از دیر زمانی برگزاری مراسم نمایش لجام گسیختگی جنسی [اورگیا] که در آن ها مردم اسیر جنونی مینوی همانند موجودهای اولیه چون ساتوروس ها و نومفاه ها به

شهوت های لجام گسیخته دچار می شدند، یونانیان ناچار به تلاشی عظیم دست یازیدند تا این نیاز دیونوسوسی به سحر و مستی را مهار کنند و به چیزی ناب تر و مینوی تر دست یابند. سبب این تلاش برخلاف آنچه تا دیر زمانی تصور می شد نیاز به مینوگرایی کامل نبود. این نیروی آفرینشگر زیبای باوقار، زیبایی آپولونیایی پیش تر از حس درد ناشی می شد، حسی که در یونانیان بیش از دیگر قوم ها ریشه داشت.

«تلقی زیبایی یونانیان از درد بیرون آمده است.»
نیچه این جمله را شالوده ی بنای انگاره اش قرار داد.

راستی هم آپولونیسم و دیونوسوسیسم پیامد نیاز به گریز از زندگی بیش از اندازه دربار است. مبارزه های سیاسی، جاه طلبی، رشک و انواع خشونت یونانیان را پاره پاره می کرد. شاید کسی بگوید که این امر خاص یونانیان نبود و بسیاری مردم دیگر نیز گرفتارش بودند. درست است اما نکته اینجا است که حساسیت و هیجان پذیری یونانیان آنان را بیش از مردم دیگر مستعد رنج می ساخت. یونانیان دهشت زندگی را به شکلی سنگدلانه تر دریافتند و بدین سان ناچار سرنوشتشان به دیونوسوسیسم برتر پیوند خورد. از همین رو نیازمند آن شدند که با آفرینش شکل ها یا درست تر بگوئیم رویاهایی زیباتر از شکل ها و رویاهای قوم های دیگر، این دهشت های ددمنشانه را جبران کنند.

از همین رو به رقص متوسل شدند و به موسیقی. کادانس را به کار گرفتند تا سرمستی عرفانی را منضبط کنند. هنری را آفریدند که هم ارضاکننده ی احساس بود و هم خیال را راضی می کرد. تراژدی را آفریدند.

راستی هم، همچنان که دیدیم، عمق تفکر یونانی بدبینی یی تلخ است (مگر چیزی بدبینانه تر از این مثل یونانی هست که «خوشبختی در نیستی است»؟). استعداد یونانیان به رویا موجب شد بتوانند زندگی را فراموش کنند. آنان نکوشیدند زندگی را زیباتر کنند، زندگی را منکوب رویا کردند. زیبایی و سرمستی را جایگزین

هستی کردند. وقار یونانیان در همین بود. و آنچه شیلر آن را «ساده لوحی یونانی» می نامد اصلا ساده لوحی نبود و پیش از هر چیز دیگر قدرت محو زندگی بود و قدرت رویا دیدن: تنها هستی هستی آپولونی است و زندگی به جز وهم نیست. از همین رو توصیه ی همیشگی یونانیان نادیده انگاشتن زندگی بود. یونانیان آنان را که در اندیشه ی شناخت بودند بیرحمانه مجازات می کردند: سقراط ناچار شد شوکران را سر بکشد.

بدین سان یونانیان توانستند در پرتو رویا از نویدی بگریزند. همه ی تلاششان بیرون کشیدن «اراده ی پیروزی» از دل رنج بود. و تنها چیزی که می تواند به این تلاش و به این دلهره ی زیستن برتاب دهد موسیقی است. راستی هم که آنچه موسیقی به ما می دهد احساس هایی بدوی است در حالت ناب. موسیقی احساس هایی را به ما می دهد که احساس آن زیبا [فن] هایی بود که لجام گسیخته در گرداگرد دیونوسوس می رقصیدند (رقص اما عینیت دهنده ی این احساس هاست) وقتی همسرایان یونانی می رقصیدند، موسیقی و رقص هر گونه شخصیت را از خاطرشان می زدود. بازیگر با همه ی وجودش شخصی را که تبلورش بود می زیست. تماشاگران در این شکل از جنون جمعی گرفتار می شدند و بی آنکه به خرد خود متوسل شوند و هم را می پذیرفتند. آنچه این حال نور را می آفرید خواب مصنوعی [هیپنوز] موسیقی بود.

از آن پس کسی دیونوسوس را در رنج او نمی دید، بل او را در افتخارش می دید و در پرتو تابانی اش: دیونوسوس آپولون می شد. تراژدی سوفوکلوس و

آیسخولس به جز این نیست: فقط کردار، هر کرداری و کرداری که در آغاز به جز گفت و گویی ساده نبود جایگزین دیونوسوس شد. قهرمانان نمایش چیزی از انسان های واقعی نداشتند. دلیل صحت این ادعا نیز آنکه نقاب می گذاشتند و سوار بر چوب پا بودند. با آن قد بی اندازه دراز و با آن چهره ی خیالی هیچ وجه اشتراکی با بقیه آدم ها نداشتند. این ها به گفته ی نیچه جلوه هایی از عزم زندگی بود.

این جداگری [آنالیز] طولانی تولد تراژدی لازم بود تا ببینیم که نیچه چگونه به اولین تلقی اش از موسیقی نوین رسید، تلقی یی صد در صد شوپنهاوری که او را به ثنای هنر واگنر کشاند.

راستی هم این نکته که تراژدی یونانی دیرتر به نشیب افتاد واقعییتی انکارناکردنی است. سبب این نشیب آن بود که یونانیان خواستند استدلال را جانشین شوق زندگی کنند. سقراط با «خودت را بشناس» اش زیبایی را کشت و با نیاز بیمارگونه اش به احتجاج رویای زیبا را کشت. سقراط باید محکوم می شد. علم و فلسفه جای جهش به سوی مینوها را گرفت. نیچه با طرح این مبحث به خردگرایی روزگار خود نیز حمله می کند.

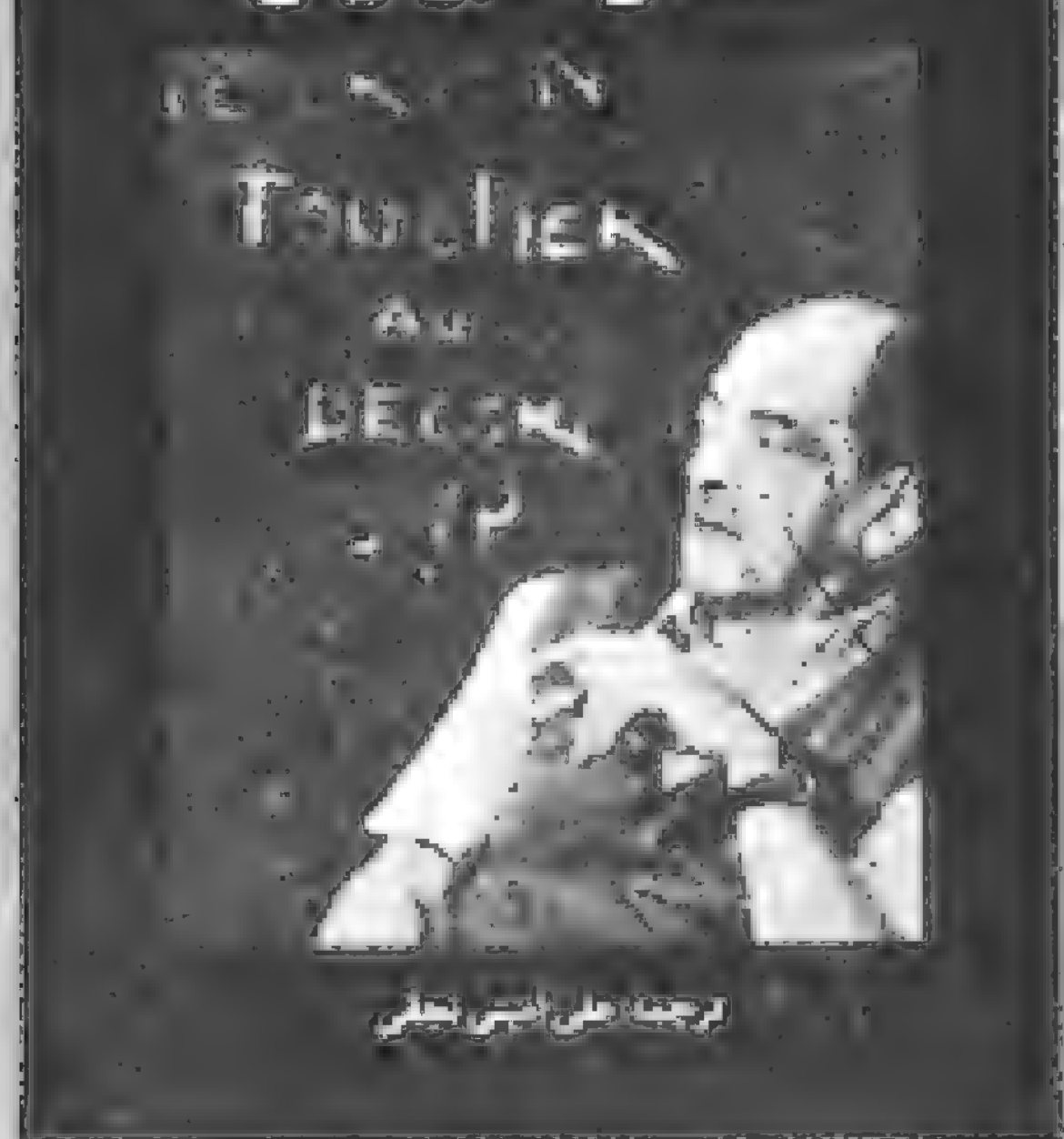
در این دیدگاه موسیقی چیست؟ موسیقی و اسطوره دو شکل دوقلوی رستگاری فلسفی اند.

مطلب را بشکافیم.

نیچه یونان باستان را با روزگار خود قیاس



با آخرین نفسهایم خاطرات یونوئل



با آخرین نفسهایم
خاطرات لوئیس یونوئل
علی امینی نجفی
هوش و ابتکار، چاپ اول ۱۳۷۱
۴۳۲ صفحه، ۲۹۵۰ ریال

یکی از جذابترین خاطراتی که در این سالها در زمینه نه تنها سینما که دوره های هنری مکتب سازنده بیستم منتشر شده است، خاطرات لوئیس یونوئل، سینماگر مؤلف و سورئالیست اسپانیایی است. یونوئل خود بر پیشانی کتاب نوشته است:

«من نویسنده نیستم، پس از گفتگوهای طولانی با ژان کلود کاریر، او با وفاداری کامل به همه گفته هایم به من کمک کرد تا این کتاب را بنویسم.»

حته، شط و مرداب
یوسف عزیزی بنی طرّف
ناشر: مؤلف، چاپ اول ۱۳۷۰
۱۳۴ صفحه، ۱۰۰۰ ریال

این کتاب اولین مجموعه داستان یوسف عزیزی بنی طرّف است. این مجموعه شامل ۱۵ داستان به نامهای: کارگاه هورمون، زن و جاده، حه، شط و مرداب، نخل، ماهی رنگی، شیخ، در چاله هفت چشمه، خمسه خمسه، غار غم، اسیر، باغچه بیمار، پای پلاستیک، سر در سینی و صومره دو دیویدرک است.

باغچه بیمار من، شرح حال زندگی زن و شوهری جنوبی است. زن بعد از سالها انتظار بارداری می شود. اما پزشک معالج تشخیص می دهد غده ای در زهدان زن وجود دارد.... از بنی طرّف پیش از این ترجمه هایی از کارهای آدونیس در مجلات منتشر شده است.

واقعیت آن است که اندیشه هایی که در ذهن نیچه می ماند این اندیشه های واپسین است. همین اندیشه هاست که سرانجام موجب بریدن آگاهانه و ارادی او از واگنر خواهد شد. موسیقی سر تا پا متافیزیکی و اگنر نمی توانست با این شکل از دخالت خرد سازگار شود. «نیچه که شیفته ی واگنر بود در پس او به واگنر یسم برخورد.» اما نخستین تلقی نیچه از موسیقی، او را به ثنای هنر واگنر کشاند. واگنر در درام های خود آپولون را به دیونوسوس پیوند می زد و شعر را به موسیقی و در آن زمان نیچه در هنر او امکانی برای رستاخیز آلمان می دید. شکوفائی این هنر فشرده نیچه را ذوق زده می کرد.

سرگذشت مناسبات میان نیچه و واگنر معروف تر از آن است که نیازی به بازگویی اش در اینجا باشد. اما بریدن از واگنر نیچه را چنان منقلب کرد که نمی توان از ذکر سبب این جدایی خودداری کرد. واقعیت آن است که فیلسوف عزم زندگی همان قدر که در دوستی مخلص بود در ویران کردن آنچه شیفته اش بود نیز شتاب داشت. هر یک از نو میدی های او نیز خوی متزلزلش را سخت تر می کرد. بریدن از واگنر ضربه ی سختی به او زد. شالوده ی دوستی میان نیچه و واگنر سوء تفاهم بود. شالوده غلط بود و دوام بنا ناممکن.

تروستان و ایزولده نیچه را چنان ذوق زده کرد که در واگنر به جز خالق نابغه ی این درام پر لرزه ی عاشقانه را نمی دید. واگنر به چشم نیچه ابزاری استثنایی برای رسیدن به هدفش بود، یعنی رستاخیز آلمان در پرتو درام موسیقایی. نیچه واگنر انسان را چنان از یاد برد که از واگنر آهنگساز خدا ساخت.

نیچه در نوزایی تراژدی به واگنر نقش دیو آسا و زیبای ناجی آلمان را داده بود. این نقش نیچه را چنان به خواب غفلت فرو برد که فراموش کرد باز یگر این نقش انسانی است دستخوش همه ی ضعف ها و همه ی بیهوده خویی ها. آگاهی سخت افتاد. بیهوده خویی و همه ی ضعف های بتش را با وضوح تمام دید. دین آوری واگنر و مسیحی شدن او آخرین ضربه را به نیچه زد. خدای نیچه به خود زنی داد و نیچه توانست همه ی کاستی های هنر او را ببیند. اما نیچه بی انصاف بود. وقتی دریافت که واگنر اندیشمند ملال آور است، واگنر آهنگساز را هم خوار دانست. البته من نیز همانند نیچه بر این باورم که واگنر هنر خود را با نمادها و نهشت ها و کارنامه اش تیره ساخت. اما موسیقی ناب واگنر سبب جاودانگی او است. ولی نیچه حاضر به قبول این حقیقت نشد. بت خود را شکست و قطعه قطعه کرد. سوء تفاهم بر طرف شد و نیچه با الهام از بخش دوم اندیشه های یاد شده واگنر را در هجوهای خود با شدت تمام به حمله گرفت. از واگنر جدا شد و همزمان با جدایی از واگنر از شوپنهاور نیز برید.

این بود اصل اندیشه های نیچه در باره ی موسیقی و پیامد این اندیشه ها. اینک خواهم کوشید تا بر پایه ی فلسفه ی او و فلسفه ی شوپنهاور استنتاج های شخصی خودم را در باره ی تبیین و ارزش موسیقی ارائه دهم.

ترجمه م. کاشیگر

می کند. هیچ دلیلی وجود ندارد که آنچه در یونان روی داده در سده ی ۱۹ تکرار نشود. تنها راه مفر از خردگرایی طراوت زدای آن روزگار، بازسازی جان تراژیک بود. در باور نیچه تراژدی باید از نوزاده می شد. باید جان گروهی تازه یی پدید بیاید که در پرتو اسطوره و همی نور را بپذیرد. باید آن کوری ارادی و آن جهش به سوی زیبایی باز آفریده شود. تراژدی با نوزایی موسیقی از نوزاده می شود. اسطوره، خلسه در برابر لبخند آپولونی را جانشین مویه در دناک جان خردگرا می کند. باید موسیقی که وحدتی تنگاتنگ با اسطوره دارد متافیزیکی باشد. فلسفه ی بی دست و پا، همانند علم بی دست و پای نوین، حجاب و هم نیکوکار را دریده است. درام موسیقایی حجاب را از نو خواهد تنید و نوزایی را موجب خواهد شد.

بدین سان می بینیم که نیچه در این بخش از اندیشه هایش با انگاره ی شوپنهاور در باره ی موسیقی متافیزیکی موافقت تام دارد. راستی هم شوپنهاور مینوی زیبا را تعین ناپذیر می دانست و تعین ناپذیر در درجه ی نخست اندیشه یی متافیزیکی است.

حال به شرح مختصر جنبه ی دوم اندیشه های نیچه می پردازیم و می بینیم که اگر بخش نخست این اندیشه ها همان که شرحش رفت - او را به آنجا کشاند که در هنر واگنر خدا شدن موسیقی را ببیند، در بخش دوم این اندیشه ها به مبارزه با واگنر کشانده شد.

واقعیت آن است که در همان زمان نیچه اندیشه هایی مخالف آنچه رفت را در کتاب کوچکی پیش می کشید: در پیرامون موسیقی و گفتار. همان نیچه یی که در جایی دیگر این را پذیرفته بود که وظیفه ی اصلی موسیقی آفریدن دنیایی رویایی است که دنیای حال را از خاطره ها پاک کند، در این جزوه ی کوچک این نهشت شوپنهاور را رد می کرد که هیجان موسیقایی حتماً موجب احساس و تصویر است. گفتم «موجد» احساس و اندیشه است. نگفتم هیجان موسیقایی باید از احساس و اندیشه و نشأت گیرد. نیچه می گفت که هرگاه موسیقی را بشنویم و بگذاریم موسیقی احساس هایی را در ما و تصویرهایی بصری را در ذهنمان تداعی کند خود را با خطر عدم درک موسیقی مواجه می کنیم. برای بردن لذت ناب از موسیقی

باید از گوهر آن لذت برد و پیش از هر کار دیگری به جداگری هارمونی پرداخت. در این صورت از خلسه، سرمستی و سحر بسیار دور می شویم. آیا جداگری موسیقی، آن آن را نمی کشد؟ آیا حرف نیچه به این معناست که خرد دیگر نابود کننده ی رویا نیست؟ در اینکه تکنیک ارجم است شکی نیست اما این از حقیقت به تولید هارمونی محدود می شود. اما گفتن این که فقط می توان لذت تکنیکی از موسیقی برد به حرف یکی از آدم های این روزگار شبیه است که می گفت که انسانی که نداند درخت از بافت ها و یاخته ها ساخته شده است نمی تواند از زیبایی آن لذت ببرد.

اگر این نکته را در ذهن نداشته باشیم که نیچه همانقدر شاعر بود که فیلسوف و بنابراین مستعد تناقض گویی های فراوان، درک این تناقض های آشکار و خیره کننده در آثار او ناممکن است.

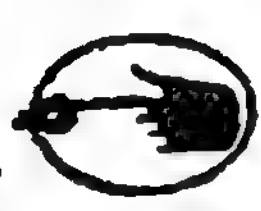
داوری پیکاسو درباره پیکاسو و هنرش

حرفه دادن بسی دشوار و از نظر مالی خطرناک است. بنا بر این جز دوراه پیش پای امثال من نمی ماند: خوشگذرندان و پول درآوردن.

وقتی هنر دیگر خوراک بهترین ها نباشد، هنرمند می تواند برای بیان استعدادش به انواع هوسها و فانتزی ها و همه شگردهای شارلاتان بازی روشنفکرانه دست یازد. مردم دیگر در هنر در پی تسلا و خلسه نیستند. اما ظرفا، پولدارها، تن آسها و همه آنها یی که ذات وجود را می چلانند در پی چیزهای تازه، غیرعادی، بدیع، عجیب و غریب و جنجال برانگیزند و من از دوره کوبیسم و بعد از کوبیسم این آقایان و آقایان منتقدان را به هر چیز غیر معمول و غیرعادی که به سرم می زد ارضا کرده ام و هرچه کارهایم را کمتر فهمیده اند بیشتر آنها را ستوده اند. و من این خل و چل بازیها، این دوز و کلک ها، این معماهای لاینحل و اسلیمی بازیها را که باعث تفریح می شوند آنقدر ادامه دادم که خیلی زود به شهرت رسیدم. شهرت هم برای نقاش به معنای فروش تابلوها، موفقیت، کسب درآمد و ثروت است.

امروز، همانگونه که مطلعید، مشهور و پولدارم. اما وقتی با خودم تنها می شوم شهادت می دهم که خود را هنرمند به مفهوم عتیق آن بدانم.

نقاشان بزرگی بودند جوتو، تیسین، رامبراند و گویا. اما من فقط یک دلچک عمومی ام که زمان خود را شناخته ام و تا آنجا که در توانم بوده است بلاهت، خود پسندی و حرص و آز هم عصرانم را تسکین داده ام.

اعتراف دردناکی است، دردناکتر از آنچه بتواند به تصور درآید، اما ارزشش در اینست که اعترافی صادقانه است. 

ترجمه منیره عراقی زاده

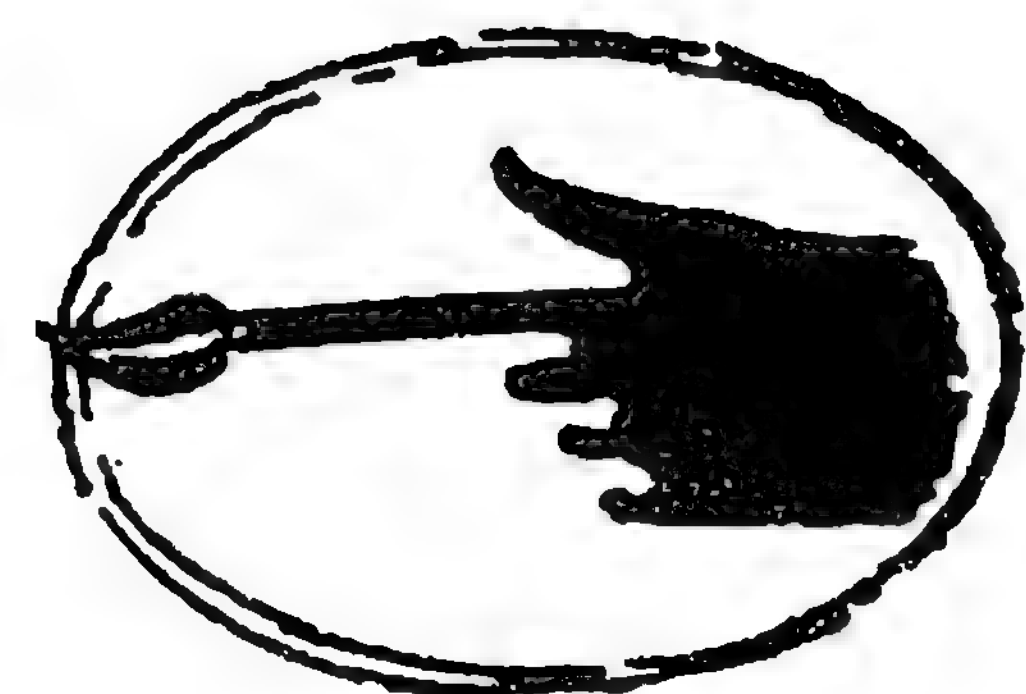
«زمانی که جوان بودم، مثل همه جوانها مذهبم هنر بود، هنر بزرگ، اما با گذشت سالیان متوجه شدم که هنر به آن مفهومی که تا پایان ۱۸۰۰ داشت، دیگر آخرین نفسها را می کشد و محکوم به فناست و فعالیت به اصطلاح هنری، با تمام فراوانی اش جز نمود شکل های متنوع احتضار هنر نیست. مردم روز بروز از نقاشی، تندیس سازی و شعر بیشتر فاصله می گیرند و نسبت به آنها سردتر و بی اعتنا تر می شوند. انسان امروز، به عکس آنچه که در ظاهر وانمود می شود، روح و جانش معطوف به چیزهای دیگر است: ماشین، اکتشافهای علمی، ثروت، سلطه بر نیروهای طبیعت و چنگ اندازی بر زمینهای سراسر جهان. دیگر ما، مانند مردم سده های گذشته، احساس نیاز حیاتی و معنوی به هنر نمی کنیم.

در میان ما بسیارند کسانی که هنوز هنرمند و دلمشغول هنراند اما آینده آنان وجه تشابه اندکی با هنر حقیقی دارد و بیشتر ناشی از روحیه تقلید، دلتنگی برای سنت ها، بی تحرکی، عشق به خودنمایی و تجملات، کنجکاوی روشنفکرانه و پیروی از جریانهای باب روز و حسابگری است.

این عده هنوز از سر عادت و سنوبیسم در گذشته نزدیک زندگی می کنند اما اکثریت در تمام محافل [هنری] فاقد عشق راستین نسبت به هنراند و به آن، دست بالا، به عنوان سرگرمی اوقات فراغت و چیزی تزیینی می نگرند.

در آینده نسل های جدید عاشق مکانیک و ورزش که صادق تر، کلبی مسلک تر و خشن تراند هنر را به عنوان چیزی نامفهوم و یادگاری بیهوده از گذشته در موزه ها و کتابخانه ها رها خواهند کرد.

در چنین احوالی تکلیف هنرمندی چون من که آینده نزدیک را به روشنی می بیند، چیست؟ تغییر



مسعود طوفان

پاییز سال ۱۳۱۵

برابر با...



اگر به دست معجزتی، پا به سال ۱۳۱۵ قمری بگذاریم و در زیر مهتاب و برگریزان پاییزی جنگل یوش، چشم به راه تولد کودکی شویم که در آینده شاخص ترین دستاورد هنری ما را زیر و زبر خواهد ساخت، چند سال به عقب رفته ایم؟ ۹۸ سال؟ و یا...؟

□□□

سالها بود که به یکی از معدود مصاحبه های نیما و عکسهای منحصرش کوچکترین اشاره ای نرفته بود -حتا در یادمانها و ویژه نامه های او- هرچند به گمان نگارنده، بازیافت و طرح این مصاحبه فراموش شده می توانست بارقه نوری بتاباند بر گوشه ای از گستره های ناگشوده نیماشناسی و نیماپژوهی در آینده -ولی تا کنون، دوبار، «بازیهای زمانه» معرفی این مصاحبه را به تعویق افکنده بود.

... و اینک که دوست عزیزی پذیرای آن شده بود که در یکمین شماره نشریه خود (هرچه باشد) به گزارش این مصاحبه بپردازد - به حسن مطلع... پروای آن می رفت که آن بازی در سومین دور خود تکرار شود؛ این بار اما آن گل فراموش، به سبزه نیز آراسته شده بود و برای خود من هم تنها سایه -یادی به جا مانده بود از آن گل شمالی و حدسی و بس: همه نشریات فارسی سالهای ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۶ باید بر گابریل کاوش می شد... سپس: کتابخانه ملی و... انبوه نشریات... و خستگی... و نومیدی...

- ادامه دهیم؟

- ارزشش را دارد؟

همان ارزش بازجستن حقیقتهای هرچند نسبی و بعد: این نخستین آزمون ما بود برای پاس داشتن جنبشهای نومایه نسل یکم و پیوند دادنش به ارزشهای اصیل نسل فردا... و سرانجام: آن گل کوچک چهل ساله، در تاریک روشنائی کتابخانه ای دور... میان عطرنای کاغذهای کاهی.

پس از این همه، آشکار است که پیشنهاد جناب آقای دکتر رضا براهنی برای برپایی جشن صدمین سال تولد نیما -هماننگ با چاپ آن مصاحبه کوچک در تکاپوی دوره نو، دستمایه ای از شادی شود که: این جهان کوه است و فعل ما ندا/ باز گردد این نداها را صدا، بویژه که این را می شد به مثابه همسویی سه نسل دانست دست کم در یکی از وجوه؛ و گرچه پیشاپیش، دلنگرانی هایی پدید آید که مبادا جشن

نیما، همانند بزرگداشت ستارخان در جشنهای مشروطیت، از مایه اصلی خود تهی شود و یا از یاد ببریم نگرانی های خود نیما را که:

«... می خواهم زنده نمایم تا از برای من جشن گرفته شود؛ زنده نمایم که راجع به خوب و بد کار خودم حرف بشنوم»

و از یاد ببریم پیام صریح همورا: «مایه اصلی اشعار من، ... رنج من است... فرم و کلمات و وزن و قافیه در همدوقت برای من افزارهایی بوده اند که مجبور به عوض کردن آنها بودم تا بار رنج من و دیگران بهتر سازگار باشد.»

با اینهمه، باز، پیشنهاد آقای دکتر براهنی نمی تواند مایه ای از مخالفت برانگیزد، هرچند چالشهایی در چون و چرای قضا یا رخ دهد؛ و به ظاهر هیچ جای ایرادی هم نیست: نیما در «نخستین گنگره نویسندگان ایران» (۱۳۲۵ شمسی) به صراحت تاریخ تولد خود را به سال قمری اعلام کرده است:

«در سال ۱۳۱۵ هجری [قمری] ابراهیم نوری... از افراد یکی از دودمانهای قدیمی شمال ایران محسوب می شد؛ من پسر بزرگ او هستم... در پاییز همان سال [۱۳۱۵ ق] زمانی که او در مسقط الرأس بیلاقی خود، یوش، منزل داشت، من به دنیا آمدم»

فرهنگ فارسی دکتر معین نیز تولد نیما را به سال ۱۳۱۵ قمری ذکر می کند؛ و با توجه به اینکه اینک در آخرین ماه سال قمری ۱۴۱۳ به سر می بریم، یک تفریق ساده گویا ما را به همان نتیجه آقای براهنی می رساند که نیما: «اگر اکنون زنده بود، مردی نود و هشت ساله بود.»

... و آنچه می ماند یک نکته باریک تر از پوست و آن اختلاف ده یازده روز سال قمری با سال شمسی (خورشیدی) است که استنتاج فوق را یکسره درهم می ریزد.

(با یک محاسبه سرانگشتی: پاییز سال ۱۳۱۵ قمری برابر می شود با پاییز سال ۱۲۷۶ خورشیدی و نه ۱۲۷۴) بنابراین اگر به متن مقاله آقای براهنی (پیشنهادی برای یک جشن،/ تکاپو، اردیبهشت ۷۲) نگاه کنیم، اعمال تصحیحاتی لازم می شود:

«مردی که من پیشنهاد می کنم صدمین سال تولد او را جشن بگیریم، در سال ۱۲۷۴ شمسی به دنیا آمد [درست: ۱۲۷۶ شمسی] و در سال ۱۳۳۸ از دنیا رفت، شصت و چهار سال زندگی کرد [درست: حدود شصت و دو سال] اگر اکنون زنده بود

مردی نود و هشت ساله بود [تقریباً: نود و پنج ساله]. دو سال بعد، صد ساله می شود [دقیقاً: چهار سال و نیم دیگر]... پیشنهاد می کنم... خود جشن را در سال ۱۳۷۴ برگزار کنیم [درست: ۱۳۷۵؟].»

البته اگر پیشنهاد ایشان آن باشد که جشن را مانند اعیاد مذهبی، به حساب سالهای قمری برگزار کنیم، قضیه شکل دیگری می گیرد، هرچند در اینصورت دریافتنی نیست که چرا آقای دکتر، تاریخها را به سال شمسی ارائه داده اند؟

این نیز البته ممکن است که جناب آقای دکتر به مدارکی دسترسی داشته باشند که نگارنده ندیده است و بنابراین اشتباه از اینجانب باشد، زیرا ایشان در همان شماره پیشین تکاپو، تأکید ورزیده اند که هرچند «ما چیزی از بیوگرافی حافظ نمی دانیم... ولی این همه اطلاع نسبتاً دقیق از زندگی نیما داریم» اما این اطلاعات دقیق باید پاسخگوی چند پرسش باشد، مثلاً: در یک سروده نیما به تاریخ شهریور ۱۳۳۴ خ/ سپتامبر ۱۹۵۵ م نیما بار دیگر از سن و سال خود یاد می کند و از هرزگی شایع در اجتماع شهری فریاد برمی دارد:

از پس پنجاهی و اندی ز عمر

نعره بر می آیدم از هرزگی

کاش بودم، باز دور از هر کسی

چادری و گوسفندی و سگی!

حال اگر تاریخ تولد نیما را چنانکه آقای دکتر حساب فرموده اند برابر با ۱۲۷۴ خورشیدی بگیریم در زمان سرایش این شعر (۱۳۳۴ خ) نیما ۶۰ ساله بوده است و این پرسش می ماند که آیا بنیان گذار شعر نو ایران، در تنگنای وزن عروضی مجبور شده «شصت» را تبدیل به «پنجاه و اندی» کند؟ یا اینکه یکبار دیگر باید بپذیریم که تاریخ تولد او همان ۱۲۷۶ خورشیدی است و در این زمان ۵۸ ساله بوده... وانگهی، در مجموعه اشعار نیما که اخیراً چاپ شده، آقای طاهباز نیز سال تولد نیما را ۲۱ آبان ۱۲۷۶ خورشیدی برابر با ۱۱ نوامبر ۱۸۹۷ میلادی ذکر کرده اند (که برابر خواهد بود با ۱۵ جمادی دوم ۱۳۱۵ قمری - اگر در محاسبه اشتباه نگرده باشیم) - البته در اینکه در چنین زمانه ای، زاد روز خود و کودکانمان را فراموش کنیم بر ما حرجی نیست و به بیان شیرین آقای براهنی «درست نمی دانم چگونه جشن تولد برگزار می کنند» ولی آیا می توان صدمین سال تولد یک شاعر بزرگ را که «نام او، مهمترین نام فرهنگ

شب شعر نیما



ادبی چند قرن اخیر است و از عصر حافظ به این سو شاعری به جرات و اهمیت او نداشتیم! برگزار کرد اگر حوصله تحقیق و محاسبه‌ای چند دقیقه‌ای برای تبدیل سالهای قمری و شمسی را هم نداشته باشیم؟

البته باید منصف بود: باید بپذیریم که بسی پیشتر، نزدیکترین دوستان نیما نیز در تبدیل سال ۱۳۱۵ قمری به سال شمسی اشتباه کرده‌اند؛ چنانکه دکتر جنتی عطایی نیز، با وجود یاد کردن از شعر بالا و اشاره به پیام نیما در نخستین کنگره نویسندگان، سال تولد او را به سال ۱۲۷۴ خورشیدی برگردانده^۱، و نیز آقای طاهباز که تنها وصی در قید حیات نیما هستند، چند دهه قبل سال تولد نیما را برابر با ۱۲۸۰ خورشیدی^۲، و سپس ۱۲۷۴ خورشیدی اعلام کرده بودند^۳... بنابراین بالاخره تکلیف چیست؟ صدمین سال تولد نیما در چه سالی باید برگزار شود؟ ۱۳۷۴ خورشیدی؟ ۱۳۸۰ خورشیدی؟ یا ۱۳۷۶ خورشیدی؟ و یا...

پاسخ ما، فعلاً، بنا به مدارک ارائه شده، چنین است: اگر قرار باشد جشن زاد-سده نیما در آغاز صدمین سال تولد او برگزار شود این جشن باید در ۲۱ آبان ماه ۱۳۷۵ خورشیدی برپا شود؛ و اگر بناست که در پایان صدمین سال تولد او، تازه جشن را آغاز کنیم این تاریخ برابر خواهد بود با ۲۱ آبان ماه ۱۳۷۶ خورشیدی (برابر با ۱۱ رجب ۱۴۱۸ قمری) بی‌شک، این نگره استاد براهنی درست است که از گروه اندیشه‌ورزان، برخی «متفکر» (اندیشمند)ند و برخی «محقق» (پژوهشگر) اما بی‌شک، ایشان نیز می‌پذیرند که هر اندیشمندی ناگزیر است هراز چند گاهی، به حکم گرایمهای روشمندانه (methodological attitudes) اش، رنج پژوهش و نوعی ضریب دقت را بر خود هموار سازد. والسلام.

۱- عطایی، جنتی: نیما یوشیج، زندگی و آثار او، تهران، بنگاه صنفی علیشاه، ۱۳۴۶، صفحه ۱۵

۲- از پیام نیما در نخستین کنگره نویسندگان (۱۳۲۵).

۳- همان.

۴- مجموعه آثار نیما یوشیج، دفتر اول، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، نشر ناشر ۱۳۶۴.

۵- مأخذ شماره ۱، صفحه ۱۸

۶- آب در خوابگاه مورچگان، تهران، امیرکبیر ۱۳۵۰، و «کشتی و توفان»، تهران، امیرکبیر ۱۳۵۱.

۷- حکایات و خاطرات سرناز، تهران، امیرکبیر ۱۳۵۳.

بزنیم، با یک پرنده زندگی کنیم، مثل این است که بپرسیم می‌توانیم هم را رعایت کنیم؟ واقعیت دردناک این است که باید گفت، نه- نمی‌توانیم! ما ادب مرگ را آموخته‌ایم یا آموزانده شده‌ایم چرا که در مرگ، ما برای خودمان و برای دیگران رو نمی‌شویم. در سوگ، ما فقط می‌گیریم یا جامه می‌درانیم. از خاطرات می‌گوییم و از انس و الفت‌های اغلب هرگز وجود نداشته. کسی هم نیست که بر صحت و سقم قضیه شهادت بدهد. در سوگ، همه شرکت می‌کنند. دوستان و دشمنان و متظاهران به این هر دو. غمگین و گریان، چنان که گفتی، براستی نعلش عزیزی روی دستشان مانده و این اختصاص به جمع پراکنده هنرمندان ندارد، تمام فامیل را نیز فقط در مراسم سوگ می‌توان یکجا و در کنار هم یافت. ممکن است بفرمایید که به این شوری هم نیست و در پاسخ این چند سطر، صد خطابه ایراد کنید و کتابها بنگارید اما به گمانم چیزی را تغییر ندهید که واقعیت دردناک‌تر از این حرف‌هاست. من در حد خود و به سهم خود به سوز دل آقای براهنی احترام می‌گذارم و در خود خوشحالم که ایشان چنین پیشنهاد ارزنده‌ای را مطرح کرده‌اند، اما چنان که می‌دانیم در صورت تحقق و برگزاری چنین مراسمی، چندان سخن تازه‌ای عرضه نخواهد شد، بنابراین یک پیشنهاد در ذیل پیشنهاد آقای براهنی دارم و آن این که به مناسبت صدمین سال تولد نیمای بزرگ، همان «کمیت» برگزاری جشن صدمین سال تولد نیما یوشیج^۴ پس از تشکیل، اقدام به برگزاری یک شب شعر کند و به تشخیص خود از معاصران و معتقدان راه نیما دعوت به عمل آورد. با این ترتیب تصور می‌کنم نیما هم از این که زندگان با یاد گرامی او و در جشن تولدش، برایش شعر می‌خوانند، راضی‌تر باشد.

پیشنهادی که آقای براهنی در شماره یکم تکاپو مطرح کردند از دو جنبه بسیار عالی است یکی نفس پیشنهاد که به گونه‌ای زیبا هم عنوان شده بود و یکی نوع پرسشی که گستردگی و ظرافت و شعور را یکجا در خود داشت.

... درست است، اگر همه هم معترف به بزرگی او نباشیم باز می‌توانیم مسایل فردی و درونی خود را برای مدتی فراموش کنیم و صدمین سال تولد نیما را جشن بگیریم و شاید این سببی شود تا برای عزیزانی هم که هنوز زنده‌اند جشن بگیریم. به آنها همین امروز ارادت بورزیم و پاسشان بداریم. چرا باید کاری کرده باشند که آن عزیز ارجمند به‌صراحت بگوید که:

بودیم و کسی پاس نمی‌داشت که هستیم

باشد که نباشیم و بدارند، که بودیم

براستی چرا؟ آیا این پرسش بسیاری از ارجمندان هنر معاصر نیست؟ آیا براستی بوسیدن یک دست یا یک پیشانی، دشوارتر از بوسیدن یک سنگ سرد است؟

موضوع دیگر پیشنهاد آقای براهنی، یک سؤال است. سؤال اصلی و مرکزی از دیدگاه من. ایشان خیلی ساده می‌پرسند که ما بلدیم جشن بگیریم؟ تصور می‌رود مقصود این باشد که ما اصلاً بلدیم جشن بگیریم؟ پاسخ این پرسش اگرچه در ظاهر بسیار ساده به نظر می‌رسد اما در حقیقت چنین نیست و دشواری یک پاسخ صریح سبب شده است که آن را این گونه ساده و در عین حال مؤدبانه مطرح کنند. مثل این که بپرسیم ما می‌توانیم عشق بورزیم؟ ما می‌توانیم یک خیابان دراز را که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد حداقل تا یک دوراها برویم؟ مثل این است که بپرسیم می‌توانیم با یک بچه حرف



پیشنهادهای آقای براهنی (برگزاری جشن یکصدمین سال تولد شاعر بزرگ نیما) در اولین شماره مجله تکاپو عمیقاً مرا خوشحال کرد و این فکر بر دلم نشست که برپایی چنین جشنی برای مردی چون نیما به قول اخوان ثالث (مردستان) از طرف مردم، هنرمندان و فرهنگ‌دوستان این مرز و بوم بسیار بجاست. لذا در صدم در صدمین سال تولد این شاعر نوپرداز بزرگ ایران، با طراحی و نقاشی از چهره او نمایشگاهی برپا کنم.

از این رو از همه سپاسگزار خواهم شد اگر با دراختیار گذاشتن عکس از این شاعر بزرگ از طریق دفتر مجله، اینجانب را یاری دهند.

بهزاد شیشه گران
۷۲/۲/۲۵

۱۱ پرسش

را در تشریک مساعی این کار بزرگ در حد وسع خود اعلام می‌داریم. ضمناً پاسخ سؤالات زیر مورد استدعا است:

۱- نظر شخصی حضرتعالی برای چگونگی تشکیل کنگره یکصدمین سال تولد نیما یوشیج در سطح یک شخصیت ادبی بارز و ممتاز چیست و چه برنامه‌هایی را می‌طلبید؟

۲- آیا در این مدت کسی از ادبا و دانشمندان به ندای جنابعالی پاسخ لازم داده است؟

۳- کنگره بزرگداشت در کجا و به چه کیفیت برگزار خواهد شد که نتیجه مطلوب حاصل گردد؟

۴- اعتبار و بودجه این کنگره چگونه تأمین خواهد شد؟

۵- چه روز و ماه از سال ۱۳۷۴ را برای تشکیل کنگره در نظر دارید؟

۶- علاوه بر دعوت اندیشمندان برای شرکت در کنگره از منسوبین و شهروندان و همولایتی‌ها و مشتاقان نیما در تهران و نور و یوش چگونه استفاده خواهد شد؟

۷- آیا درباره نحوه برگزاری مراسم تغییر مکان جنازه مرحوم نیما به موطن اصلی وی «یوش» نظری دارید؟ توضیح این که حسب وصیت آن مرحوم قرار است جنازه ایشان در فرصت مناسب به یوش منتقل شود، و به همین جهت عده‌ای از نزدیکان آن مرحوم

... از جمله کارهایی که در اولویت کار این گروه قرار دارد گردآوری شرح حال و کارنامه مشاهیر این سرزمین و در رأس آنها کارنامه و شرح حال شادروان نیما است که هم‌اکنون در دست آماده شدن است، همزمان با این اقدام در این فکر بودیم که ترتیبی اتخاذ شود به مناسبتی از آن مرد بزرگ تجلیلی درخور و بسزا بعمل آید، که ندای گوشنواز جنابعالی با آن مقاله شیوا در مجله شماره یکم تکاپو (دوره نو) توجه ما را جلب کرده است.

اگرچه مردان بزرگ تاریخ به مکان و زمان خاصی تعلق نداشته، متعلق به همه شیفتگان آزادی و آزادگی در جامعه بشری هستند، ولی همانگونه که آن شادروان همواره نسبت به زادگاه خویش تعصب و علاقه خاص نشان میداد ما نیز به عنوان حق‌گزاری از جانب همشهریان از یک سو، و از سوی دیگر به ساقفه فرهنگ دوستی، مراتب سپاس خود را تقدیم می‌داریم.

الحق که از فرزندان خلفی چون شما جز این انتظار نمی‌رفت و بی شک همت و پایمردی جنابعالی و سایر فرهنگیان ادب‌پرور این سرزمین در جریده آزاد مردان ثبت و مایه شادی همه علاقه‌مندان خواهد بود. ما نیز به سهم خود ضمن ابراز قدردانی از اقدام بجای شما آمادگی خود

مقدمات امر را تدارک دیده‌اند.
۸- آیا برنامه‌ای همزمان با برگزاری کنگره، در موطن اصلی نیما «یوش» و شهرستان نور منظور خواهد شد؟

۹- برای بازسازی خانه پدری نیما که از طرف میراث فرهنگی برای موزه و کتابخانه در نظر گرفته خواهد شد از طرف کنگره چه فعالیت و کمکی؟ تصمیم خواهند داشت؟

۱۰- چنانچه نوشته و مقاله تحلیلی درباره سبک نیما دارید با توجه به مقایسه آن با سبکهای کلاسیک ایران مانند: خراسانی، عراقی، هندی، بازگشت و عصر جدید و امثال آن یک نسخه جهت آگاهی گروه مرحمت فرمایید.

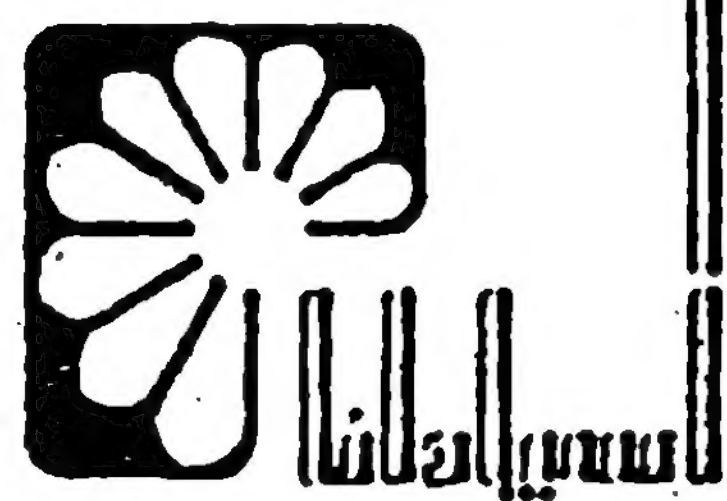
۱۱- نسبت به تهیه شرح حال و کارنامه نیما که توسط این گروه در دست تنظیم و تدوین است اگر چنانچه نظری دارید به عنوان رهنمود اعلام فرمایید. موجب کمال تشکر است

گروه بررسی فرهنگ سرزمین نور

- ضمن تشکر؛

پرسشهای مورد نظر را در اختیار شاعران، نویسندگان، پژوهشگران و خوانندگان عزیز می‌گذاریم تا با پاسخهایشان بتوانیم به نتیجه مطلوب برسیم.

مرکز فرهنگی هنری



اسپادانا فیلم

آماده خدمات هنری

در زمینه های

فیلم، ویدیو، مونتاز، کامپیوتر، میکس، دوبلاژ
فیلمبرداری و عکسبرداری از سمینارها، نمایشگاهها، رویدادهای فرهنگی هنری
و تهیه تبلیغات تلویزیونی با کیفیت عالی

تلفن: ۲۹۸۳۹۸
۲۴۳۲۸۵

چهارراه آپادانا، اول سجاد، جنب داروخانه رازی
مرکز فرهنگی هنری اسپادانا
با مجوز رسمی از اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی اصفهان

دارالترجمه رسمی ایساتیس

دارالترجمه رسمی نوبهار

تنظیم و ترجمه فوری و رسمی
متون، اسناد و قراردادهای حقوقی و فنی
خدمات ترجمه فاکس مشترک می پذیرد

اولین مرکز ترجمه از طریق فاکس
با همکاری دارالترجمه ایساتیس و دارالترجمه رسمی نوبهار

دریافت متن مکاتبات بازرگانی و تلکس از طریق فاکس ترجمه و اعاده آن حداکثر
ظرف ۴ ساعت به زبانهای انگلیسی، فرانسه، آلمانی و اسپانیولی و بالعکس از این
زبانها به فارسی.

برای آگاهی از شرایط اشتراک با شماره های فاکس ۸۸۲۷۲۵۶ و ۸۸۰۹۱۵۴ و تلفن های
۸۸۲۷۲۵۶-۵۴-۸۸۰۱۵۳ تماس حاصل فرمایید.



مرکز عکس معاصر

QSS

چاپ عکس رنگی با سیستم

عکسبرداری و فیلمبرداری از مجاس

عکس رنگی ، عکس فوری

- ۱- تهیه و تولید و ساخت فیلمهای تبلیغاتی، صنعتی، آموزشی، مستند، داستانی، تلویزیونی و سینمایی.
- ۲- تهیه و تولید فیلمهای زیر آب (فیلمبرداری زیر آب)، تبلیغاتی، صنعتی، آموزشی، مستند، داستانی و سینمایی.
- ۳- خدمات گرافیک کامپیوتری.
- ۴- خدمات جلوههای ویژه (اسپیشال افکت).
- ۵- تهیه اسلاید و عکس، رنگی و سیاه و سفید، صنعتی، آموزشی و تبلیغاتی.
- ۶- تهیه اسلاید با موزیک و گفتار.
- ۷- تهیه بروشور، آفیش، نمودار، پوستر، کاتالوگ، سربرگ، پاکت، آرم، کلاسور، برجسب، تقویم و طراحی کارت.
- ۸- آموزش فیلمسازی (آماتور، حرفه ای) در کوتاه مدت.
- ۹- آموزش منشیگری صحنه جهت فیلم در کوتاه مدت.
- ۱۰- آموزش فن سناریو نویسی در کوتاه مدت.
- ۱۱- مونتاژ فیلمهای ۱۶ و ۳۵ میلیمتری توسط خیرگان مونتاژ.

ضمناً از آنجا که مشاوره با کارشناسان و متخصصان ما در کلیه امور مذکور به طور رایگان امکان پذیر است، پیشنهاد می شود پیش از هر اقدامی با ما در ارتباط باشید.

آخرین برداشت شما، برداشت آخر

شرکت فیلمسازی با مسئولیت محدود

خیابان ولی عصر، بالاتر از زرتشت، پلاک ۷۴۸، ساختمان زندگی، طبقه ششم، شماره ۲۸

کد پستی ۱۴۱۵۸

تلفن: ۲۱۲۲۳۶

فاکس: ۸۹۰۶۶۳

تلفن: ۸۹۲۲۷۳